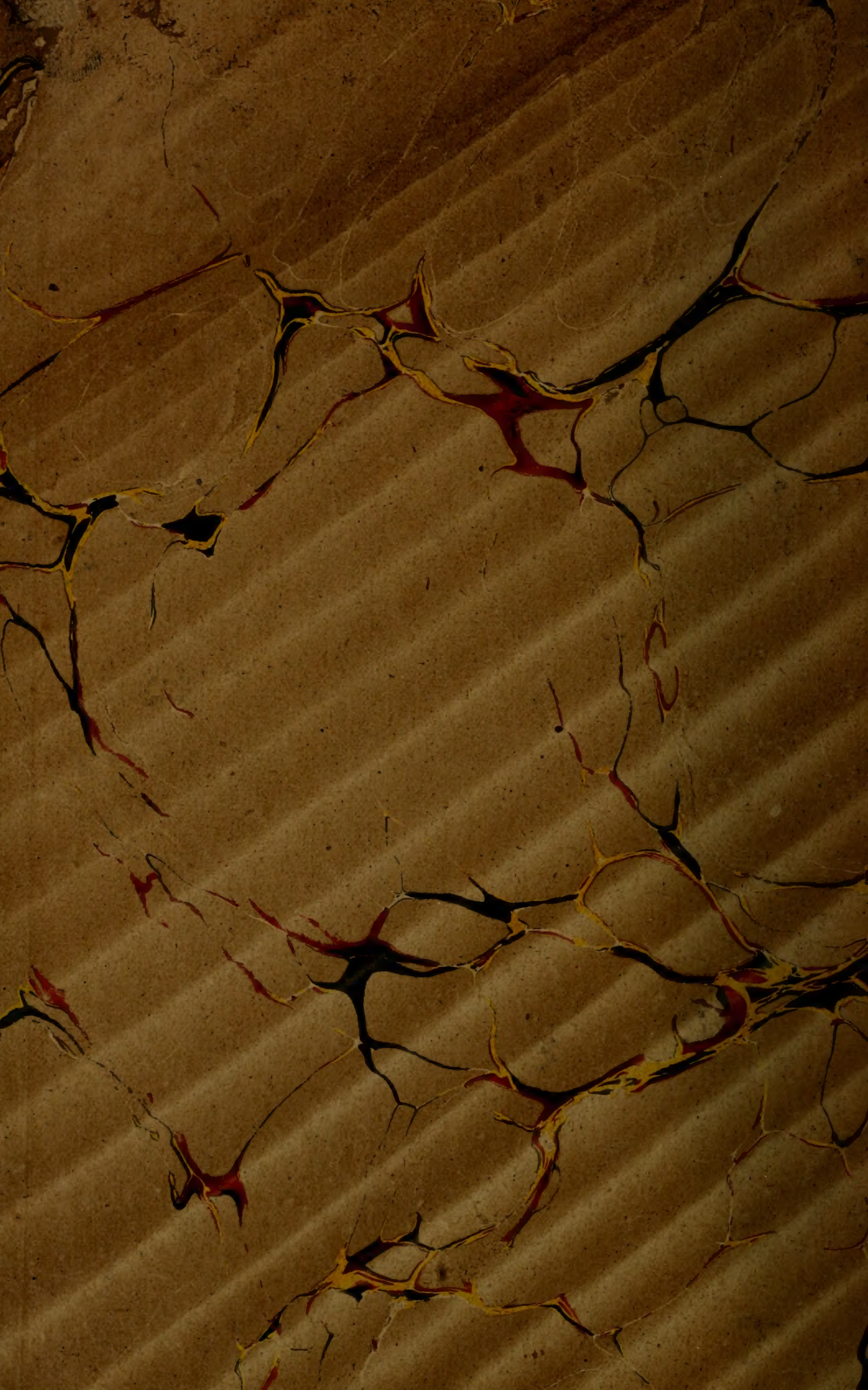
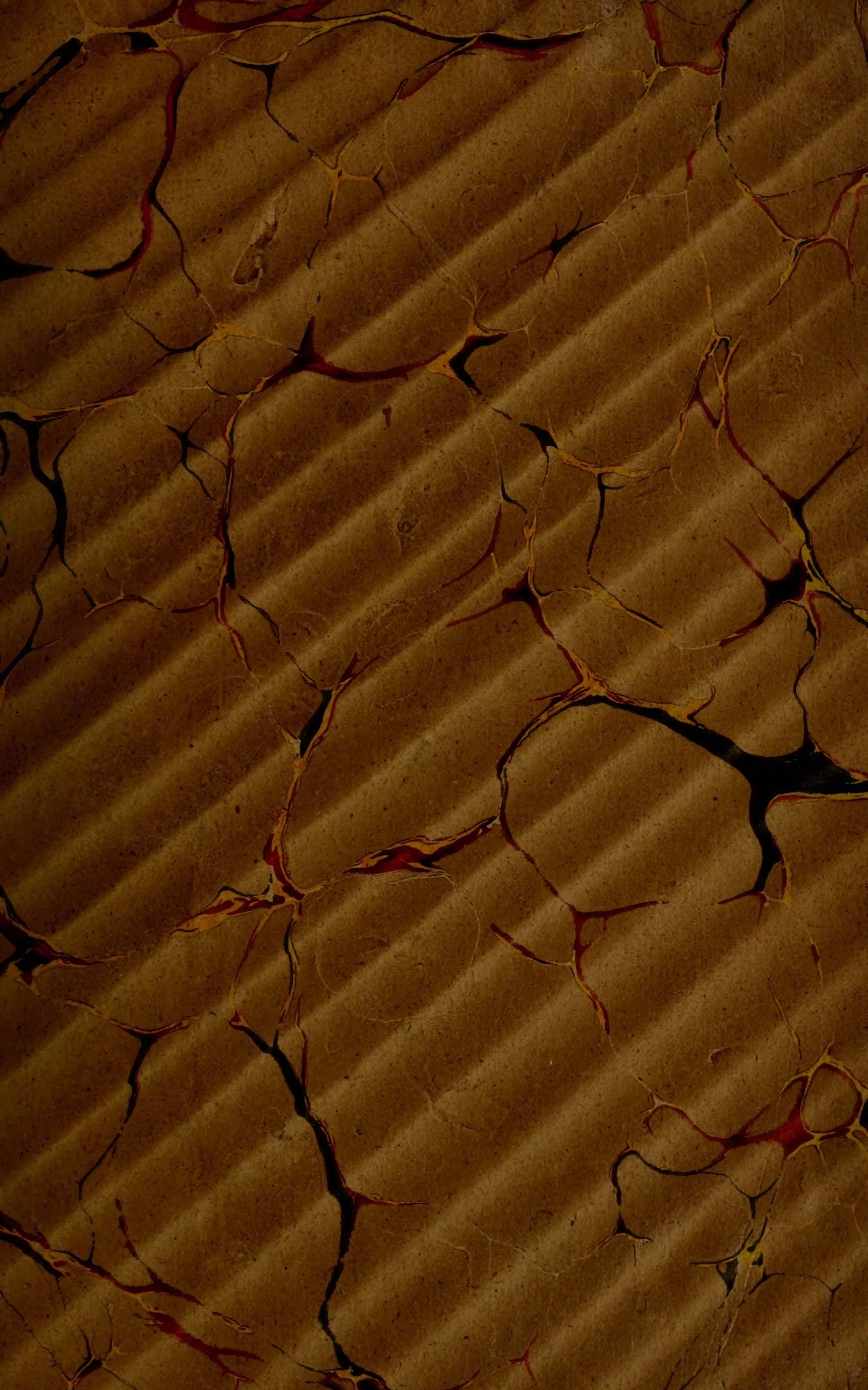
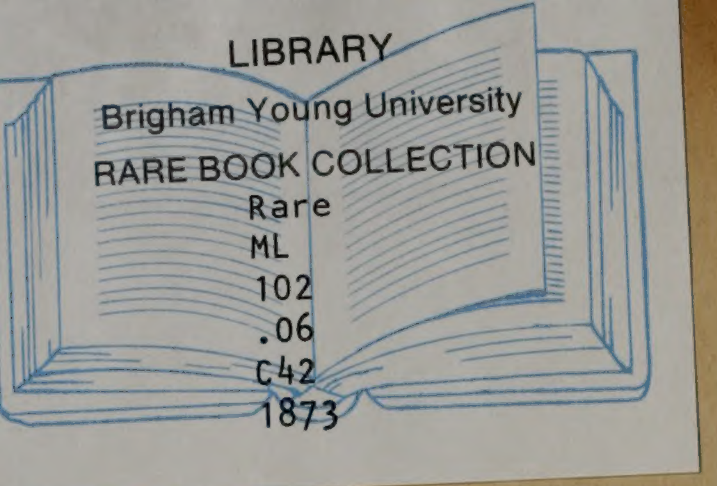
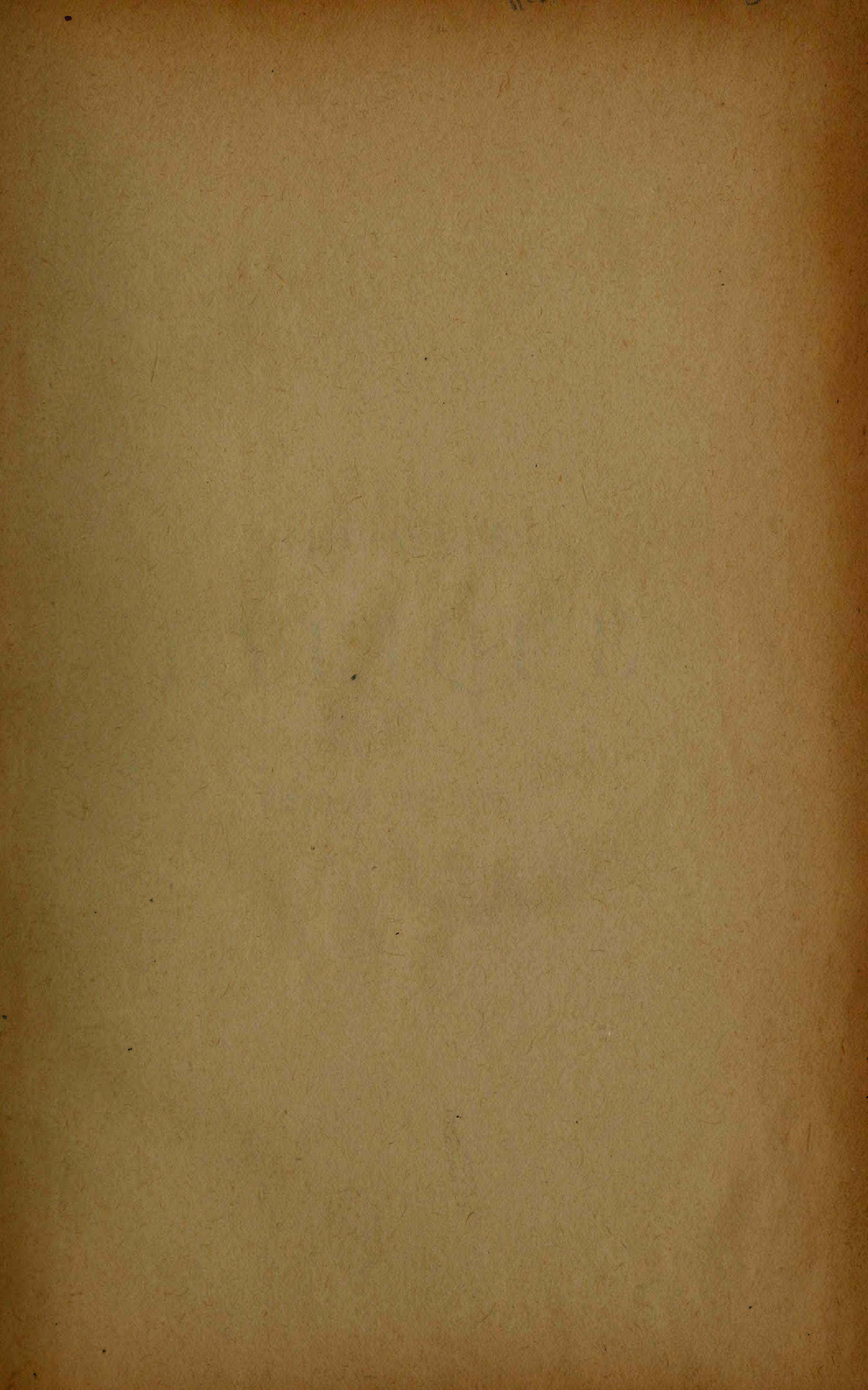







LIBRARY
Brigham Young University
RARE BOOK COLLECTION
Rare
ML
102
.06
C42
1873



DICTIONNAIRE
LYRIQUE
OU
HISTOIRE DES OPÉRAS

PARIS. — IMPRIMERIE PIERRE LAROUSSE
RUE NOTRE-DAME-DES-CHAMPS, 49.

DICTIONNAIRE
LYRIQUE

OU

HISTOIRE DES OPÉRAS

CONTENANT

L'ANALYSE ET LA NOMENCLATURE DE TOUS LES OPÉRAS ET OPÉRAS-COMIQUES
REPRÉSENTÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER
DEPUIS L'ORIGINE DE CE GENRE D'OUVRAGES JUSQU'A NOS JOURS

PAR

FÉLIX CLÉMENT

COMPOSITEUR DE MUSIQUE, MAITRE DE CHAPELLE HONORAIRE DE LA SORBONNE
MEMBRE DE PLUSIEURS SOCIÉTÉS SAVANTES

ET

PIERRE LAROUSSE

AUTEUR ET ÉDITEUR DU GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIXe SIÈCLE

PARIS

ADMINISTRATION DU GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL

RUE NOTRE-DAME-DES-CHAMPS, 49

AUGUSTE BOYER ET Cie
LIBRAIRES-ÉDITEURS
RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS, 49.

LIEPMANNSSHONN ET DUFOUR
LIBRAIRES-ÉDITEURS
RUE DES SAINTS-PÈRES, 11.

PRÉFACE

Les ouvrages lyriques affectent des formes nombreuses parmi lesquelles j'en distinguerai cinq principales : 1° l'Oratorio ou Drame sacré, avec ou sans les détails de la représentation théâtrale ; 2° la Tragédie lyrique, qui a été la forme de l'opéra pendant le grand siècle littéraire de la France ; elle s'est appelée en Italie, jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle, *Dramma per musica* et depuis *Opera seria;* 3° le Drame lyrique, ou l'*Opéra semi-seria,* dans lequel l'auteur s'est affranchi de la coupe classique et a donné un plus libre essor à son inspiration, soit sérieuse, soit comique ; 4° la Comédie mêlée d'ariettes ou opéra-comique, dont la forme équivalente en Italie est celle de l'*Opéra buffa,* avec cette différence que les récitatifs de l'*Opéra buffa* sont remplacés en France par un dialogue ; 5° l'Opérette bouffe, ou plutôt burlesque, appelée *Farsa* en Italie.

Je ne considère pas comme appartenant à un genre lyrique les pièces auxquelles on a longtemps donné le nom d'opéras-comiques et qui ont été jouées sur les théâtres de la foire ; ce n'est pas qu'on n'y chantât souvent ; mais l'air des couplets était la plupart du temps emprunté au répertoire de la rue. Ces pièces appartiennent donc, quel que soit leur mérite, au genre du vaudeville. J'ai cependant donné place dans ce dictionnaire à quelques-unes de ces pièces ; mais seulement lorsque des compositeurs de talent, tels que Philidor par exemple, avaient écrit pour elles une musique spéciale.

Pour mieux faire comprendre cette division, je vais donner des exemples : le *Messie, Judas Macchabée*, de Hændel, *Mosè liberato dal Nilo*, de Gasparini, sont des oratorios qui ont été exécutés sans action théâtrale. La *Morte di Abele*, de Métastase et Valentini, le *Mosè in Egitto*, de Tottola et Rossini, *Joseph*, d'Alexandre Duval et Méhul, ont été écrits au contraire pour la scène, et quoique appartenant par le sujet au genre de l'oratorio, ils doivent être classés parmi les drames sacrés. La partition du *Mosè* porte en sous-titre : *Azione tragico-sacra.*

Persée, de Quinault et Lulli, est une tragédie lyrique, comme l'*Olympiade* de Métastase et de Caldara, comme l'*Otello* de Rossini (opéra seria), la *Reine de Chypre*, d'Halévy.

Le *Freischütz*, *Obéron*, de Weber, *Masaniello*, de Carafa, le *Pré aux Clercs*, d'Hérold, *Haydée*, de M. Auber, *Mignon*, de M. Ambroise Thomas, appartiennent à la catégorie des drames lyriques; la *Figlia del regimento*, de Donizetti, à celle des opéras semi-serias.

Le genre italien de l'opéra buffa et celui de l'opéra-comique français ont entre eux beaucoup de rapport, comme nous l'avons dit plus haut. Cependant il importe de tenir compte des différences assez notables que le génie des deux nations a établies. Ainsi, dans les pièces françaises, la raison et l'intérêt dramatique conservent des droits que le librettiste italien abandonne volontiers aux caprices du musicien. Il est juste de reconnaître que l'opéra-comique a conservé, malgré le développement des morceaux qui, depuis longtemps, ne sont plus des ariettes, le caractère de la comédie, et que la suppression de la musique n'affaiblirait pas sensiblement l'intérêt littéraire de la pièce, tandis que, dans l'opéra buffa, le canevas sans la musique n'offrirait guère qu'une suite de scènes décousues et la plupart du temps intolérables. En raison même de cette différence essentielle et de cette infériorité littéraire, l'opéra buffa italien offre dans l'ordre musical une importance plus grande que l'opéra-comique. Les exemples suivants achèveront d'expliquer ma pensée : *Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa, *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, l'*Elisire d'amore*, de Donizetti, sont des opéras buffas; *Joconde*, de Nicolo, la *Dame blanche*, de Boieldieu, le *Domino noir*, de M. Auber, sont des opéras-comiques.

Nous arrivons enfin à ce genre qui a pris dans notre pays, depuis vingt ans, de si regrettables développements, à l'opérette burlesque; malgré la vogue dont il jouit, les encouragements qui lui ont été prodigués, il ne tardera pas à tomber devant la lassitude, le dégoût et le mépris du public. L'absence d'esprit, la vulgarité du langage, la peinture continuelle et systématique des mauvaises mœurs, qui semble avoir pour objet de les conseiller et de les propager, tout cela est honteux, et le musicien qui honore et aime son art se détourne avec tristesse de ces profanations. Ce n'est pas que je sois enclin à considérer l'opéra buffa comme le point d'arrêt des ouvrages lyriques. Le nombre considérable des farces italiennes montre le parti qu'on peut tirer, en dehors de l'opéra buffa, du fonds inépuisable des ridicules humains. Il est naturel que la gaieté de l'homme soit intarissable ainsi que sa sottise. La besace de devant et celle de derrière fournissent leur perpétuel contingent à la satire. Mais encore faut-il conserver à ces fantaisies les qualités nécessaires, indispensables d'une œuvre d'art. Au point de vue littéraire, les pièces jouées sur les théâtres de la foire Saint-Laurent et de la foire Saint-Germain étaient écrites avec beaucoup plus de soin, et elles petillaient d'esprit. Les farces italiennes ne manquent assurément pas de verve ni de hardiesse, surtout sur les scènes napolitaines; mais elles ne dégénèrent jamais en grossièretés obscènes; elles

ne servent pas de prétexte à des exhibitions plastiques. Et encore, on ne se contente pas de ces éléments; on a imaginé de parodier la musique elle-même, de contrefaire les instruments et les voix, de tirer des effets comiques d'un mauvais aloi des timbres, de la sonorité, en un mot, de la partie acoustique de cet art. Mais on a eu beau faire; ces artifices ne tiennent pas lieu de l'esprit, du goût et de l'inspiration qui manquent presque absolument dans ces œuvres. Cet esprit, ce goût, cette inspiration ne faisaient pas défaut à Nicolo lorsqu'il écrivait les *Rendez-vous bourgeois*, à Rossini dans le trio *Papatacci* de l'*Italienne à Alger*, à Cimarosa dans le duo *Se un' fiato in corpo avete*, à Méhul dans le quatuor de l'*Irato*, à Ricci dans le trio des trois basses de *Crispino e la Comare*.

Pour achever de faire connaître les diverses formes sous lesquelles les œuvres lyriques se sont produites, je mentionnerai le Ballet, dans lequel les scènes chantées étaient suivies de pantomimes et de danses, tel que les *Voyages de l'amour*, de Boismortier; la Comédie-ballet, telle que la *Vénitienne*, de La Barre; la Comédie avec des divertissements, telle que la *Princesse de Navarre*, de Voltaire et Rameau; le Ballet héroïque, tel que le *Temple de la Gloire*, des mêmes auteurs; l'Intermède, tel que le *Devin du village*, de Rousseau.

Il faut ajouter encore la Tragi-comédie, l'Opéra romantique, l'Opéra fantastique, et, dans le répertoire italien : *l'Opera scenica*, *la Festa teatrale*, *la Favola in musica*, *la Favola morale*, *la Pastorale per musica*, *il Componimento musicale*, *il Melodramma*, *il Scherzo pastorale*, *la Favola boschereccia*, *il Scherzo scenico*, *l'Egloga rusticale*, *l'Idilio drammatico*, *il Trattenimento musicale*; et, pour le répertoire espagnol, les *Saynètes* et les *Zarzuelas*, etc.

On se demandera peut-être : à quoi bon s'être donné tant de peine pour rappeler un nombre si considérable d'ouvrages oubliés, de partitions qui sont restées manuscrites, d'opéras allemands, anglais, polonais, tchèques, italiens même qu'on ne joue plus dans les pays où ils ont été écrits? La réponse sera facile. Il est vrai, la peine a été grande. Sept années d'un travail assidu n'auraient même pas suffi à l'achèvement de sa tâche, si l'auteur n'avait eu dès sa jeunesse le goût de la lecture des partitions et la passion indiscrète d'interroger le passé sur les secrets du présent. Qui peut répondre que ce qui était obscur hier ne sera pas célèbre demain? N'est-ce pas dans des partitions manuscrites et depuis longtemps enfouies dans la poussière qu'on a trouvé cette pavane charmante du temps des Valois qui, sous le nom de la *Romanesca*, a fait le tour du monde trois siècles après? et ce chœur du XVe siècle *Alla Trinita*? et cet air d'église *Pietà Signore*, attribué à Stradella? N'est-ce pas des manuscrits du XIIIe siècle, appelés par Boileau un *Inutile ramas de gothique écriture*, que j'ai tiré ces *Séquences*, cantilènes si profondément religieuses dont plusieurs font partie depuis

plus de quinze ans du répertoire de tant d'églises, en France, en Angleterre, en Italie et jusqu'au Canada?

La plupart des *Lieder* publiés à Paris depuis quelques années n'étaient plus connus des Allemands eux-mêmes. Croit-on que l'art musical perdrait à la publication des vingt-deux partitions d'opéras d'Haydn et des ouvrages dramatiques de François Schubert qui n'ont jamais été représentés et dont la *Croisade des Dames* nous a révélé dernièrement le mérite? C'est d'un très-petit et très-obscur opéra anglais de Dibdin que nous est venue cette touchante romance : *Poor Jack!* (*Pauvre Jacques!*) Au moment où la noble et chrétienne Pologne, étouffée dans les bras de son ennemie, ne peut plus même jeter un cri, j'ai voulu faire connaître qu'elle aussi a compté parmi ses enfants des compositeurs dramatiques et que les ouvrages des Elsner et des Kurpinski ajoutent des titres de plus à sa gloire nationale. Les ouvrages italiens inédits sont innombrables; mais les partitions sont répandues par les copies qu'on avait l'habitude d'en faire, plus abondamment que dans les autres pays, de telle sorte que leur titre seul, dans cette *Histoire des opéras*, pourra aider efficacement à en faire la recherche, à augmenter leur nombre dans la bibliothèque des amateurs et à les classer. Il y a là aussi une mine précieuse à exploiter au profit du goût et des études vocales. Ainsi je pense qu'on m'absoudra du reproche d'avoir cherché à donner au public une nomenclature aussi complète qu'il m'a été possible de la faire.

Les compositeurs contemporains n'auront pas l'occasion de se plaindre; car j'ai signalé toutes leurs œuvres, même les plus légères, en glissant rapidement toutefois sur celles dont le sort a été fugitif. Je serai trop heureux si, en rappelant les succès qu'ils ont obtenus autrefois, j'ai pu contribuer à faire remonter quelques-uns de leurs ouvrages; dans tous les cas, j'ai lieu d'espérer que les noms de plusieurs, déjà emportés par l'oubli avec les feuilles qui les mentionnaient, revivront sous une forme plus durable. Infortunés compositeurs! (et je n'excepte pas les plus grands). Pendant qu'on admire encore l'art des Pharaons, les débris du temple de Bélus, les marbres d'Egine, les bas-reliefs du siècle de Périclès, les peintures de Pompéi, il est besoin de recourir aux plus grands efforts pour conserver à la postérité les œuvres musicales qui ont charmé les cours les plus élégantes de l'Europe pendant les trois derniers siècles!

Dans mon *Histoire générale de la musique religieuse*, j'ai consacré un long chapitre à l'exposition et à l'analyse des Drames liturgiques et des représentations dans les églises pendant le haut moyen âge; j'en ai arrêté la série au XIIIe siècle, n'ayant que peu de goût pour les excès qui suivirent cette époque aussi remarquable par ses œuvres d'art que par sa littérature et sa poésie. Une fois sorties de la cathédrale, les représentations ont perdu leur grand caractère et sont devenues peu à

peu un plaisir entièrement profane, auquel les sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament ont servi de prétextes. Les *Mystères des Actes des Apôtres*, les pièces jouées par les *Enfants sans-souci*, les *Confrères de la Passion* et les *Clercs de la Basoche*, ainsi que toutes les représentations théâtrales qui ont rempli l'intervalle jusqu'au XVIIe siècle, ont été l'objet de travaux estimables, mais incomplets et épars. Il serait utile d'y introduire l'ordre et la lumière et de réunir en un seul ouvrage tous les matériaux relatifs à ces essais d'art dramatique. Peut-être tenterons-nous de réaliser cette pensée. Quoique j'aie cru devoir signaler quelques ouvrages lyriques d'une époque antérieure, néanmoins c'est, à proprement parler, avec la fin du XVIe siècle que commence l'histoire des opéras. Je l'ai conduite jusqu'à l'hiver de 1866. La représentation de l'*Africaine*, de Meyerbeer, a donc été comme le terme et la conclusion de la plus grande partie de mon travail d'audition, de lecture et de rédaction. Celui de la composition typographique coïncide avec cette époque. Il suffit d'ouvrir le volume pour comprendre combien il a dû être long et minutieux, d'autant plus que, jusqu'au dernier moment, j'ai corrigé mon travail primitif et ajouté des renseignements au fur et à mesure que des documents nouveaux tombaient entre mes mains. Pendant ce laps de temps, plusieurs ouvrages très-distingués furent représentés, et les opérettes bouffes se succédèrent avec une fécondité contagieuse sur les principaux théâtres de l'Europe. Un supplément devenait indispensable. Nous l'avons ajouté à la suite de cette première édition. Il contient l'analyse des ouvrages saillants et l'indication de toutes les œuvres lyriques représentées depuis l'hiver de 1866 jusqu'au 1er janvier 1869.

Ce serait un nouveau moyen de satisfaire notre génération si curieuse, si avide des expositions universelles, des collections et des opérations synthétiques, que de lui offrir l'occasion d'entendre les ouvrages représentés dans les palais italiens, dans les petites cours allemandes, à Versailles, à Fontainebleau, pendant le cours du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle, comme aussi les ouvrages des maîtres de deuxième ordre joués à Paris à la fin du XVIIIe siècle. En ma qualité de membre du comité de la Société des compositeurs, depuis l'origine de cette société, j'ai pu constater la tension des rapports qui existent entre mes confrères et les directeurs des théâtres, la vivacité de leurs plaintes, surtout au sujet de l'emploi des subventions accordées par le gouvernement. Il y aurait donc au moins inopportunité à proposer de surcharger encore un répertoire encombré de pièces du domaine public de nouveaux emprunts faits à la musique archaïque. Mais, de même qu'il existe un musée du Luxembourg et des expositions annuelles, publiques et particulières, pour les tableaux des peintres vivants, et qu'il existe aussi un musée du Louvre, un musée de Cluny, un musée d'antiquités nationales pour les tableaux et les sculptures des peintres et des statuaires morts, pour

les œuvres des arts spéciaux et anciens, il serait très-utile qu'il y eût un Théâtre rétrospectif où l'on fît représenter exclusivement les anciens opéras français et étrangers. Si le principe des subventions subsistait encore, l'appui que l'État accorderait à une telle entreprise aurait l'approbation générale, car il en résulterait plusieurs avantages : l'instruction musicale du public agrandie et améliorée; des modèles et des objets d'études offerts aux compositeurs; une école de style pour les chanteurs qui, nous ne craignons pas de le dire, ne peuvent être bien formés à l'interprétation intelligente et forte de leurs rôles que par l'étude du répertoire ancien. L'organisation spéciale de ce théâtre rétrospectif permettrait de monter ces ouvrages sans qu'il fût nécessaire de recourir à des frais considérables de mise en scène.

Les directeurs des autres théâtres, subventionnés ou non, renonceraient bientôt à puiser des pièces dans le domaine public, qui serait devenu l'apanage naturel du théâtre rétrospectif, et les auteurs contemporains auraient ainsi plus de chances de voir accueillir et représenter leurs ouvrages.

La critique musicale trouvera dans le *Dictionnaire lyrique* un vaste champ d'observations, des remarques de toute nature. Elle y pourra suivre les destinées de l'art musical, la marche du génie des maîtres, l'aptitude, les tendances, les goûts de chacun d'eux. Elle verra par le choix des sujets à quelles sources tel compositeur puisait de préférence ses inspirations. Les uns se sont cantonnés dans le même cercle d'idées et pendant toute leur carrière ont piétiné sur place; d'autres ont agrandi le cadre de leur toile, ont monté toujours, et chacun de leurs pas a été signalé par une victoire. C'est ainsi que Rossini s'est élevé de l'*Equivoco stravagante* à *Guillaume Tell;* Spontini, de l'*Eroismo ridicolo* à la *Vestale;* Méhul de l'*Anacréon*, de Gentil Bernard, à *Joseph*. De tels exemples sont-ils fréquents de nos jours? Il semble, au contraire, qu'on cherche quelque abaissement nouveau du goût et qu'on se défie de ce qui est beau, simple et grand. Le dédain des sentiments honnêtes, la substitution presque générale du libertinage à la passion, et par suite la recherche de l'effet vulgaire et du succès d'argent en dehors de l'art et de la littérature, voilà ce qui paraît avoir été dans ces derniers temps le caractère propre des productions du théâtre moderne.

La chronologie a aussi ses enseignements. On remarquera quel a été le grand caractère des œuvres lyriques représentées en Autriche, en Italie et en France pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle, et on suivra les péripéties du goût public depuis cette époque jusqu'à nos jours. Cette étude comparative sera très-propre à combattre cette infatuation, cette complaisance envers nous-mêmes et cette confiance naïve dans la supériorité de l'état social, moral et artistique pendant la seconde moitié du XIXe siècle.

Le but principal qu'on s'est proposé dans l'*Histoire des opéras* a été

celui d'être utile. Néanmoins j'avoue qu'il ne m'a pas été possible d'adopter la devise de l'historien : *Scribitur ad narrandum, non ad probandum.* Cette maxime, plus ou moins suivie dans les travaux historiques, ne saurait convenir à un ouvrage tel que celui-ci, où l'auteur considère comme un devoir d'appeler l'attention du public sur les œuvres qui lui ont paru belles et intéressantes, et de le mettre en garde, en même temps, contre celles dont l'inspiration a été puisée à des sources peu dignes de l'art, et qui ont pu en arrêter le progrès.

Les doctrines artistiques émises dans ce livre ne sauraient différer de celles que j'ai adoptées dans mon enseignement, dans mes publications et particulièrement dans mon ouvrage sur les *Musiciens célèbres.* On verra qu'en présence de cette multiplicité d'œuvres diverses, de la fécondité de ces inspirations musicales, aussi variées que les traits du visage humain, ces doctrines sont bien loin d'être exclusives, ainsi qu'on me l'a reproché, en abusant avec légèreté de la nature austère de mes autres publications et en tournant contre moi les travaux mêmes qui m'ont servi à m'orienter dans toutes ces questions d'esthétique soulevées depuis quelque temps et, comme autant de nuées, obscurcissant le ciel radieux de l'art.

Les lecteurs qui ont du goût pour les détails biographiques, ceux qui aiment à s'égarer dans les sentiers perdus de la vie artistique, ceux qui sont à l'affût des scandales, des anecdotes plus ou moins apocryphes concernant les acteurs et les actrices, ceux enfin qui sont disposés à ne rechercher dans l'exercice de l'art musical qu'un prétexte de plaisir, et à s'intéresser plus au spectacle des coulisses qu'à celui de la scène, n'ont rien à voir dans ce livre. Il n'a pas été fait pour eux. D'autres écrivains n'ont que trop cherché à les satisfaire. J'ai mis en relief et en lumière les grands côtés de l'art; j'ai laissé dans l'ombre ses défaillances et ses misères, en cela imitant l'architecte qui consacre les efforts de son dessin, prodigue les couleurs et les ornements à la façade, à l'élévation, à la coupe du monument qu'il imagine, et qui en dissimule dans la pénombre les parties vulgaires.

Nous espérons qu'on nous pardonnera les imperfections de notre travail, en considération de son étendue et des difficultés qu'offrait l'exécution de ce vaste plan. Nous pensons aussi qu'on nous tiendra compte de l'intention que nous avons eue de transmettre à la postérité le souvenir d'un grand nombre d'ouvrages remarquables et de contribuer au progrès de l'art musical en présentant son histoire d'une manière plus complète qu'on ne l'a fait jusqu'ici, sous sa forme la plus variée et la plus brillante.

Félix CLÉMENT.

AVERTISSEMENT

DE L'AUTEUR

DU GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIXe SIÈCLE

Le *Dictionnaire lyrique* porte deux noms à sa première page, celui du savant auteur de l'*Histoire générale de la musique religieuse*, et celui du courageux éditeur du *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. Or, comme ce dernier aime avant tout les situations tranchées, et qu'il est surtout connu par ses modestes livres classiques, où le grand art qui remonte à Linus n'entre absolument pour rien, il tient à bien déterminer la part qui lui revient dans cette œuvre collective.

Quand il eut conçu l'idée de son travail encyclopédique, qu'il en eut arrêté les bases, tracé le plan sur les plus larges assises, il jeta les yeux autour de lui, dans ce riche domaine que fécondent aujourd'hui les savants de tous les genres, dont les travaux illustreront à jamais le XIXe siècle. Il fit appel à des philosophes, à des mathématiciens, à des historiens, à des économistes, à des médecins, etc., etc. ; la partie concernant les œuvres lyriques échut à M. Félix Clément, et les deux collaborateurs songèrent à former de cette branche importante des arts libéraux un Dictionnaire spécial, dans l'exécution duquel chacun des auteurs aurait sa responsabilité personnelle. Dans la préface magistrale que l'on vient de lire, le musicien a appris au lecteur tout ce qu'il lui convient de savoir. A notre tour maintenant de prendre la parole et de bien déterminer la part qui nous revient dans ce travail : nous voulons dire l'idée, le plan.

Le ton va se trouver légèrement modifié ; c'est le *Grand Dictionnaire* qui entre en scène, et l'on sait que, pour rester fidèle à son titre d'ENCYCLOPÉDIE, il a pris pour épigraphe ce vers du législateur du Parnasse :

> Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

Le Dictionnaire que nous publions est le premier de ce genre qui ait paru jusqu'à ce jour. Toutes les branches si diverses de la science, des

lettres et des arts ont leur dictionnaire : il existe des dictionnaires d'histoire, de géographie, de physique, d'architecture, de droit, de médecine, etc., etc., et jusqu'à des dictionnaires qui ne traitent que certaines subdivisions de ces branches principales, comme ceux de géologie, de minéralogie, de politique, etc.

Ces ouvrages répondent à un besoin direct et impérieux; chacun a son objet, et quand il se présente une de ces circonstances de la vie où un renseignement devient nécessaire, on est heureux d'avoir son dictionnaire sous la main. Essayons quelques hypothèses; la comparaison fait souvent toucher la vérité du doigt.

— J'ai un procès avec mon voisin; il s'agit de savoir si mon mur est ou non mitoyen, s'il me donne ou non droit au tour d'échelle;

— Je suis affecté d'une toux légèrement désagréable; mon médecin me traite en douceur, et, vers la fin de l'année, à l'époque des étrennes, la note qui *règle* ses visites *régulièrement* hebdomadaires, puis celle de l'apothicaire — ces deux personnages se suivent — donnent de l'humeur à ma caisse, qui se plaint d'une saignée trop copieuse.

— Mon jardinier a, pour la taille de *ses* arbres, une certaine routine qui me paraît ne s'accorder que faiblement avec la méthode Dubreuil.

Nous pourrions multiplier ces exemples à l'infini. Eh bien, j'ouvre mes dictionnaires de droit, de médecine, d'horticulture; je cherche les mots :

MUR, MITOYENNETÉ, TOUR, ÉCHELLE, HÉBERGE.

BRONCHITE, CATARRHE, EMPHYSÈME, etc.

PALMETTE, ÉVENTAIL, ESPALIER, ÉBOURGEONNER, PINCER, etc.

Et me voilà le plus savant des hommes :

Je ne me risquerai dans un procès qu'avec connaissance de cause;

Ma caisse ne payera son tribut à la médecine que dans les cas véritablement graves;

Enfin je pourrai parler *ex cathedra* à Antoine, mon jardinier.

Passons à un autre ordre d'idées; arrivons à notre *Dictionnaire lyrique* au moyen d'une quatrième hypothèse.

Il a plu toute la journée, le ciel est gris, il y a un parfum de mauvaise humeur dans l'air que l'on respire; une dame dit à son mari : « Mon ami, nous ne nous sommes pas énormément amusés aujourd'hui; si nous allions passer notre soirée au théâtre? — Soit; diversité, c'est ma devise. — Hein? comment entendez-vous cela, Monsieur? Dans quel sens prenez-vous cette devise, qui est de La Fontaine, je crois? — Oh! dans son sens le plus inoffensif. — A la bonne heure. — Eh bien, ma bonne amie, nous allons à l'Ambigu. — Non, c'est trop triste. — Allons donc au Palais-Royal. — Non, c'est trop gai. — Alors, il ne nous reste que les théâtres lyriques. — Bravo! j'accepte; vous voyez, Monsieur, quoi que vous en disiez, que je n'ai

pas l'esprit porté à la contradiction, je veux toujours tout ce que vous voulez. Voyons, où allons-nous? — Il y a l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Lyrique et les Italiens. Je lis dans mon *Figaro-Programme :*

A l'Opéra, on joue l'*Africaine ;*

A l'Opéra-Comique, le *Domino noir* et l'*Avocat Patelin ;*

Au Théâtre-Lyrique, le *Maître de Chapelle* et l'*Enlèvement au Sérail;*

Aux Italiens, *Il Barbiere di Siviglia.*

— Dieu! qu'il est fâcheux que nous ne puissions pas assister en même temps à tous les quatre! — Cela me semble en effet difficile. — Voilà bien l'esprit inventif et la galanterie des hommes! Pour eux, ils trouvent le vélocipède; mais quand il s'agit de tirer de leur cerveau quelque chose qui fasse plaisir aux dames, ils ne trouvent rien de mieux que la machine à coudre. — Espérons que cela viendra. — Voyons, Monsieur, soyez sérieux. — Ah! je suis beaucoup plus sérieux que toi, qui voudrais assister à quatre pièces qui se jouent simultanément à quatre théâtres différents. — Mon ami, quel est le plus intéressant, le plus amusant, le plus divertissant, le plus réjouissant, le plus éblouissant deces opéras?... »

Ici, on comprend que le pauvre mari doit éprouver quelque embarras pour répondre *ex abrupto* à la question de sa curieuse moitié.

. . . .

. . . .

Tel est le point de départ, telle est l'idée qui a présidé à la composition du *Dictionnaire lyrique.* Il donne le titre de l'œuvre, l'année et le lieu de la première représentation, la trame du sujet, et surtout l'énumération des morceaux les plus saillants; il cite le nom des artistes qui ont créé les rôles; enfin, il donne un compte rendu exact, complet et surtout impartial des principales œuvres lyriques. Il serait donc difficile qu'un livre se présentât sous des auspices plus favorables et avec des garanties de succès plus certaines : c'est le *desideratum* attendu jusqu'à ce jour par tous les amateurs de musique.

Le DICTIONNAIRE LYRIQUE est un extrait inédit, une sorte d'épreuve avant la lettre du *Grand Dictionnaire universel du XIX[e] siècle.* L'idée en appartient exclusivement à celui qui signe ces lignes, et l'exécution, la partie musicale, en un mot, la rédaction, au savant compositeur et au laborieux auteur de l'*Histoire générale de la musique religieuse :* nous avons nommé M. FÉLIX CLÉMENT.

PIERRE LAROUSSE.

DICTIONNAIRE LYRIQUE

OU

HISTOIRE DES OPÉRAS

A

ABARIS ou **LES BORÉADES**, tragédie lyrique, musique de Rameau, écrite vers l'année 1762. Sur les trente-six ouvrages dramatiques composés par le célèbre musicien dijonnais, quatre seulement ne furent pas représentés : *Samson*, dont Voltaire avait fait le livret; *Linus;* le *Procureur dupé*, et *Abaris*. (Voyez ces noms.)

ABBATE DELL' ÉPÉE (L'), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Naples en 1826. Ce fut le dernier opéra écrit par le fécond compositeur napolitain dont les ouvrages, fort médiocres pour la plupart, défrayèrent pendant vingt ans les principales scènes de l'Italie. A l'apparition du *Barbier* de Rossini, Mosca prétendit, et prouva presque, que le jeune maestro s'était approprié le procédé du *crescendo* appliqué au rhythme dont il avait le premier fait usage dans un de ses opéras joué en 1811, et ayant pour titre : *I Pretendenti delusi*. Rossini a fait comme Molière; il a pris son bien où il l'a trouvé.

ABBÉ DE SAINT-GALL (L'), opéra allemand, musique de M. Herther, représenté au théâtre Victoria, à Berlin, en juillet 1864. Herther est un pseudonyme du docteur Gunther, de Leipzig.

ABDALASIUS, MAURORUM IN HISPANIA REX, drame. Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des Bénédictins de Salzbourg le 2 et le 4 septembre 1754. La musique a été composée par Eberlin (Jean), le savant organiste.

ABDALONIMO, opéra, musique de Buononcini, représenté à Vienne en 1709.

ABDERKAN, opéra en trois actes, paroles d'Andrieux, musique de Boieldieu, représenté à Saint-Pétersbourg en 1806. On sait qu'après son mariage inconsidéré avec la danseuse Clotilde Mafleuroy, Boieldieu prit le parti de s'expatrier pour quelque temps. Il accepta le titre de maître de chapelle de l'empereur Alexandre. Ce fut à Saint-Pétersbourg qu'il écrivit la musique d'*Abderkan*, sur un livret d'Andrieux, ancien auteur du théâtre Favart. Cet ouvrage n'eut pas de succès.

ABDUL ET EREUNICH, ou **LES DEUX MORTS**, opéra allemand, musique de Curschmann, représenté à Cassel vers 1825, avec quelque succès. Curschmann a écrit la musique d'un grand nombre de chansons populaires.

ABELAZOR, opéra anglais, musique de Purcell, représenté à Londres en 1677. C'est un drame en prose pour lequel ce compositeur, aussi original que fécond, écrivit une ouverture et des airs. Sa musique affecte les formes de la

belle et sévère école napolitaine du commencement du XVIIe siècle. On peut se rendre compte du style large, peut-être un peu emphatique de Purcell dans l'*Orpheus britannicus*, publié à Londres en 1702.

ABENCÉRAGE (L'), opéra en deux actes, paroles de Mme Colet, née Révoil, musique de Colet; représenté, au mois d'avril 1837, au théâtre de l'hôtel Castellane. On pouvait attendre des époux collaborateurs des œuvres distinguées, car tous deux avaient beaucoup de talent. La partition de l'*Abencérage* renferme de fort belles scènes traitées avec science et développées dans un bon style. Elle a été interprétée par le comte de Lucotte, le vicomte Bordesoulle, le baron Christophe, amateur distingué et doué d'une belle voix de basse, Junca et Mme Valkin.

ABENCÉRAGES (LES), opéra en trois actes, paroles de Jouy, musique de Cherubini, représenté à l'Opéra, le 6 avril 1813. Quoique cet ouvrage ne soit point resté au répertoire, des fragments ont obtenu un succès durable. L'ouverture, la belle scène d'Almanzor : *Suspendez à ces murs mes armes, ma bannière*, dans laquelle on a souvent applaudi l'excellent professeur Delsarte; les deux airs : *Enfin, j'ai vu naître l'aurore*, et *Poursuis tes belles destinées*, sont au nombre des œuvres musicales classiques.

ABENHAMET E ZORAIDE, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Milan en 1806.

ABENTEUER DER RITTER DON QUIXOTTE DE LA MANCHA, etc. (DIE) [les *Aventures du chevalier Don Quichotte de la Manche*], drame burlesque en cinq actes, musique de Louis Seidel, représenté, le 20 mai 1811, au Théâtre-National de Berlin.

ABENTHEUER IN GUADARAMA GEBIRGE (DAS) [l'*Aventure dans les Montagnes de Guadarama*], opéra-comique, musique de Rœth, représenté au théâtre An der Wien (sur la Vienne) en 1825.

ABIATARE, opéra italien, musique de Araja, représenté à la cour de Saint-Pétersbourg en 1737.

ABIGAIL, opéra italien, musique de Bacci, représenté à Città della Pieve en 1691. M. Fétis a signalé, comme fort remarquable dans la partition, l'air : *Pensa à quest' ora*.

ABITATORE DEL BOSCO (L'), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à la Fenice, à Venise, en 1806.

ABOU-HASSAN, opéra-bouffe en un acte, paroles de MM. Nuitter et Beaumont, d'après le livret allemand, musique de Charles-Marie de Weber, représenté au Théâtre-Lyrique le 11 mai 1859. Cet opéra, l'un des premiers ouvrages dramatiques du célèbre musicien, fut écrit à Darmstadt, en 1810, pour le Théâtre du grand-duc. Il est toujours fort intéressant de suivre un homme de génie dans les phases successives que parcourt son esprit; mais on doit constater les inégalités étranges de cette œuvre originale. Le chœur des créanciers d'Abou-Hassan, le duo qu'il chante avec Fatime, la *Polonaise en ut majeur* que celle-ci exécute, l'air d'*Hassan*, et l'ouverture, sont des morceaux dans lesquels on pressent l'auteur de *Freyschütz* et d'*Oberon*, à travers les harmonies confuses, non encore assouplies, et un style heurté qui semblent au premier abord offrir plus de défauts que de qualités. Cette pièce a eu pour interprètes : Meillet, Wartel et Mlle Marimon.

ABRADAME DIRCEA, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Milan en 1811.

ABRADATA E DIRCEA, drame lyrique, représenté à Turin en 1817, musique de Bonfichi.

ABRAHAM, drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté en 1777, à Leipzig.

ABROAD AND AT HOME (*En ville et à la maison*), opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1796.

ABSENTS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de M. Daudet, musique de M. F. Poise, représenté à l'Opéra-Comique le 26 octobre 1864.

ABU-KARA, opéra, musique de Dorn (Henri-Louis-Edmond), représenté à Leipzig en 1831.

ABU LE NOIR, mélodrame, musique du baron de Lannoy, représenté à Vienne vers 1830. Le baron de Lannoy, né à Bruxelles, était un littérateur distingué, passionné pour la musique. Il a écrit une dizaine d'opéras qui ont été représentés avec un succès d'estime.

ABUFAR, opéra, musique de Carafa (Michel), représenté à Vienne en 1823.

ABUFAR, opéra espagnol, musique de Gar-

cia (Manuel-del-Popolo-Vicente), represente à Mexico en 1828.

ACADEMIA DEL MAESTRO CISOLFAUT (L'), opéra, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1794.

ACADEMIA DI MUSICA (L'), opéra italien, musique de J.-S. Mayer, représenté à San-Benedetto, à Venise, en 1799.

ACANTHE ET CÉPHISE ou **LA SYMPATHIE** pastorale héroïque en trois actes, composée à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, musique de Rameau, paroles de Marmontel, représentée par l'Académie royale de musique le 19 novembre 1751. Le chanteur Jélyotte, qui n'avait pas moins de succès dans le monde qu'au théâtre, comme on peut le voir dans les *Mémoires* de Mme d'Epinay, joua le rôle d'Acanthe, tandis que Vestris et sa fille figurèrent dans les divertissements.

ACCIDENTI D'AMORE (GLI), opéra, musique de Vincent Bernabei, représenté à Vienne vers 1689.

ACCIDENTI DELLA VILLA (GLI), opéra-bouffe, musique de Dutillieu, représenté à Vienne en 1794.

ACCIDENTI INASPETTATI (GLI), opéra italien, musique de Marinelli, représenté sur divers théâtres d'Italie vers 1800. Marinelli était sorti du conservatoire de Naples.

ACCIDENTI INASPETTATI (GLI), opéra, musique de Piccinni (Louis), représenté à Naples vers 1791.

ACCIDENTS DE L'AMOUR (LES), opéra allemand, musique de Kraus, représenté à Weimar vers la fin du XVIIIe siècle.

ACCORDÉES DE VILLAGE (LES), opéra-comique en trois actes, paroles traduites de *la Cosa rara*, musique de V. Martini, représenté au théâtre Montansier le 3 novembre 1797.

ACCORTA CAMERIERA, opéra-bouffe, musique de Martin y Solar, représenté à Turin en 1783.

ACCORTEZZA MATERNA (L'), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1804.

ACENDI, opéra espagnol en deux actes, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Mexico en 1828.

ACHILLE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1716.

ACHILLE, opéra italien, musique de Paër, représenté à Dresde en 1806. Deux scènes de cet ouvrage ont été composées par Elsner. *Cuique suum.*

ACHILLE À SCYROS, ballet en trois actes, de Gardel jeune, musique de Cherubini, représenté à l'Opéra, le 18 décembre 1804. La scène de la bacchanale a été jugée admirable par tous les connaisseurs. C'est par exception et à cause du nom de Cherubini que nous mentionnons ce ballet. Nous ne citerons dans ce livre que les opéras-ballets et les pantomimes mêlées de chant.

ACHILLE À SCYROS, opérette en un acte, bouffonnerie mise en musique par M. Laurent de Rillé, représentée aux Folies-Nouvelles en septembre 1857.

ACHILLE ET DÉIDAMIE, tragédie-opéra en cinq actes, avec prologue, poëme de Danchet, musique de Campra, représentée à l'Académie royale de musique le 24 février 1735. Le prologue est consacré à une fête donnée à Quinault et à Lulli, qui, les premiers, avaient fait d'Achille un personnage d'opéra. Danchet et Campra étaient dans un âge avancé lorsqu'ils donnèrent cette pièce. Ce qui fit dire plaisamment à Roy le poëte : « *Achille et Déidamie!* peste! ce ne sont pas là des jeux d'enfants! » La chute de cet opéra suggéra à l'abbé Desfontaines les observations suivantes : « Tous les Achilles chantants ont eu un destin aussi malheureux, qu'a été brillant le sort de ce même Achille, quand il s'en est tenu à déclamer. Le premier sortit en partie des cendres de Lulli, recueillies par Colasse; mais on les trouva bien refroidies entre les mains de ce dernier musicien, qui avait ajouté trois actes de sa façon. Colasse ne se découragea point, et, croyant réussir mieux de son chef, environ trente-cinq ans après, sa muse plus mûrie, soutenue d'un poëte sage et grave, fit paraître Achille dans la compagnie de Polyxène et de Pyrrhus. Cet opéra n'eut que trois ou quatre représentations, et le malheureux Achille se replongea dans son tombeau. On l'en a vu ressortir cette année sous de meilleurs auspices; mais, comme s'il y avait une fatalité attachée à ce sujet, Achille, amant de Déidamie, n'a point été plus heureux qu'Achille amant de Polyxène. J'en conclus qu'Achille, enfant, et Achille, père et vieux, ne sont pas dans leur point de vue, et qu'il n'y en a qu'un seul à peindre, qui est celui que Racine a mis sur la scène. »

ACHILLE ET POLYXÈNE, tragédie lyrique

en cinq actes, poëme de Campistron, représentée le 7 novembre 1687. Le sujet de cette pièce a été traité sur la scène française par plusieurs auteurs, entre autres par Alex. Hardi et Benserade. La musique fut composée par Lulli et Colasse. Elle eut quelques succès, quoi qu'en ait dit l'abbé Desfontaines, que nous avons cité plus haut; car cet opéra fut repris le 11 octobre 1712. Deux artistes qui ont laissé un nom dans les annales du théâtre s'y firent remarquer : Mlle Poussin, dans le rôle de Vénus, et Mlle Antier, dans celui de Junon.

ACHILLE IN SCIRO, opéra italien, musique de Legrenzi, représenté à Venise en 1664.

ACHILLE IN SCIRO, opéra, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1736.

ACHILLE IN SCIRO, opéra napolitain, musique de Arena, représenté à Rome en 1738.

ACHILLE IN SCIRO, opéra, musique de Chiarini, représenté en 1739 à Brescia.

ACHILLE IN SCIRO, opéra italien, musique de Leo, représenté à Turin vers 1743.

ACHILLE IN SCIRO, opéra italien, musique de Sciroli, représenté en 1751 à Naples. (Trois actes.)

ACHILLE IN SCIRO, opéra italien, musique de Manna, représenté en 1755 à Milan.

ACHILLE IN SCIRO, opéra italien, musique de Bertoni, représenté en 1764.

ACHILLE IN SCIRO, opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Vienne en 1745. C'est le seul ouvrage portant ce titre qui ait obtenu un grand succès.

ACHILLE IN SCIRO, opéra italien, musique de A. Mazzoni, représenté à Naples vers 1756.

ACHILLE IN SCIRO, opéra allemand, musique de Jean-Frédéric Agricola, représenté à Berlin en 1758.

ACHILLE IN SCIRO, opéra italien, musique de Naumann, représenté à Palerme en 1767.

ACHILLE IN SCIRO, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1780 avec succès.

ACHILLE IN SCIRO, opéra italien, musique de Sarti, représenté à Florence en 1781.

ACHILLE IN SCIRO, opéra sérieux, musique de Lugnani, représenté en 1785 à Turin.

ACHILLE IN SCIRO, opéra, musique de Capelli, représenté vers la fin du XVIIIe siècle. Il ne faut pas confondre cet auteur avec le chanoine de Parme, Capelli, à qui l'on doit la composition de plusieurs opéras.

ACHILLE IN SCIRO, opéra, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté vers 1825, au théâtre del Fondo, à Naples.

ACHILLE IN TESSALIÀ, opéra, musique de Draghi (Antoine), représenté en 1681 à Vienne.

ACHILLE NELL' ASSEDIO DI TROJA, opéra italien, musique de François Basili, représenté, à Florence, au théâtre de la Pergola, en 1798.

ACHILLE NELL' ASSEDIO DI TROJA, opéra, musique de Cimarosa, représenté à Rome en 1798, pendant le carnaval.

ACHILLE PLACATO, opéra italien, musique de Lotti, représenté en 1707 à Venise.

ACHILLES IN PETTICOATS (*Achille à Scyros*), opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres vers 1767.

ACHMET ET ALMANZINE, opéra allemand, musique de Schenck, représenté en 1795 au Théâtre-National de Vienne.

ACHMET ET ZÉNIDE, opéra, paroles de Iffland, musique de M. Henkel, né en 1780, mort en 1851; représenté à Fulde, où le compositeur remplissait les fonctions de directeur de musique et d'organiste de la cathédrale.

ACHMET ET ZÉNIDE, drame d'Iffland, musique de Schenck, représenté à Vienne en 1797.

ACI E GALATEA, opéra, musique de Bianchi, représenté à Londres en 1797.

ACI E GALATEA, opéra italien, musique de Naumann, représenté à Dresde le 25 avril 1801.

ACI, GALATEA E POLIFEMO, pastorale, musique de Hændel, représentée à Naples en 1710.

ACIDE E GALATEA, opéra italien, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne vers 1780. Le vieux maître de la symphonie n'a pas écrit moins de vingt-deux opéras, aujourd'hui entièrement oubliés, mais dont les airs détachés pourraient être chantés avec un grand intérêt dans les concerts.

ACIS AND GALATHEA, opéra anglais, musique de Hændel, représenté à Londres en 1719.

ACIS ET GALATÉE, pastorale héroïque en trois actes, paroles de Campistron, musique de Lulli, représentée au château d'Anet, devant le Dauphin, le 6 septembre 1686, et à l'Opéra en 1687. La musique eut du succès, et l'ouvrage fut repris huit fois, jusqu'en 1752.

ACIS ET GALATÉE, opéra allemand, musique de Stvelzel, représenté à Prague vers 1715.

À CLICHY, opéra-comique en un acte et en prose, paroles de MM. Dennery et Grangé, musique d'Adolphe Adam, représenté au Théâtre-Lyrique, le 24 décembre 1854.

ACOMATO, opéra, musique de J. Giordani, représenté à Pise en 1783.

ACONCIUS ET CYDIPPE, opéra allemand, musique de Agthe, représenté à Ballenstedt vers 1784.

ACTÉON, opéra, musique de Charpentier (Marc-Antoine), né en 1634, mort en 1702. Charpentier avait été l'élève de Carissimi. On ne connaît plus de lui que sa musique d'église. Il a été organiste de la Sainte-Chapelle du palais pendant de longues années.

ACTÉON, opéra-comique en un acte, paroles de Scribe, musique d'Auber, représenté à l'Opéra-Comique, le 23 janvier 1836. Cette partition, quoique inférieure à d'autres plus populaires du même maître, renferme plusieurs morceaux fort élégants et remarquables à divers titres, entre autres l'air : *Il est des époux complaisants ;* la romance : *Jeunes beautés, charmantes damoiselles*, et le quatuor : *Le destin comble mes vœux.* Mme Damoreau excitait l'enthousiasme général lorsqu'elle chantait la *Sicilienne*, qui est un chef-d'œuvre de grâce et de finesse dans ce petit acte.

ACTŒA, LA JEUNE FILLE DE CORINTHE opéra en trois actes, paroles de M. Rodenberg, musique de A. Bott, représenté au Théâtre-Royal de Berlin le 11 avril 1862.

ACTRICE CHEZ ELLE (LAURA OU L'), opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique en 1799. Cette pièce a été faite pour Mme Saint-Aubin. L'actrice répète ses rôles, reçoit des visites, entre autres celle d'un jeune et timide auteur qui a peint sa flamme dans une scène dont l'actrice prend connaissance. Le père arrive, se laisse toucher, et l'amant obtient la main de sa maîtresse. Si Dalayrac n'avait mis en musique que de semblables livrets, il eût été fort à plaindre.

ADALBERTO, OVVERO LA FORZA DELL' ASTUZIE FEMININE, opéra, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1697.

ADEANA, opéra, musique de Gomis, représenté à Madrid vers 1818.

ADELA DE LUSIGNANO, opéra, musique de Carnicer, compositeur espagnol, représenté à l'Opéra italien de Barcelone en 1818.

ADELAÏDE, opéra italien, musique de Sartorio, représenté à Venise en 1672.

ADELAÏDE, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Rome en 1723.

ADELAÏDE (L'), opéra italien, musique de Buini, représenté à Bologne en 1725.

ADELAÏDE (L'), opéra italien, musique de Orlandini, représenté à Venise en 1729.

ADELAÏDE, opéra, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Rome en 1743.

ADELAÏDE DI BORGOGNA, opéra de Rossini, représenté pour la première fois au théâtre *Argentina*, à Rome, pendant le carnaval de 1818. Cet ouvrage n'a pas été représenté à Paris. C'est, par ordre de date, le vingt-deuxième opéra du grand compositeur.

ADELAÏDE DI BORGOGNA, opéra italien, musique de Generali, représenté en Italie en 1821.

ADELAÏDE DI BORGOGNA, opéra italien, musique de Gandini, représenté au théâtre ducal de Modène en 1842.

ADELAÏDE DI FRANCONIA, opéra, musique de Combi, représenté à Trieste en 1838.

ADELAÏDE E GUESCLINO, opéra seria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Fenice, à Venise, en 1799.

ADELAÏDE E COMINGIO, opéra italien en deux actes, de Tottola, musique de Fioravanti, représenté à Milan en 1810. Les ouvrages dramatiques composés en Italie à cette époque ont perdu beaucoup de leur intérêt depuis la

révolution radicale que Rossini a faite, particulièrement dans l'opéra sérieux. Les opéras de Fioravanti père ne sont pas sans mérite. Il y a même, dans *Adelaïde e Comingio*, un excellent duo très-expressif et un rôle bouffe dont Lablache a tiré un bon parti lors de la représentation qui eut lieu au Théâtre-Italien de Paris, le 12 mars 1832. Mais le public ne pouvait plus supporter un interminable récitatif coupé par des airs, des duos et des chœurs se succédant avec une monotonie languissante. Le sujet d'*Adelaïde e Comingio* est d'une couleur assez sombre. Malgré le talent de Rubini et de Mme Schrœder-Devrient, cet opéra n'a pu rester au répertoire.

ADELAÏDE E COMINGIO, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté au théâtre Re de Milan en 1818.

ADÉLAÏDE ET MIRVAL ou LA VENGEANCE PATERNELLE, opéra-comique en trois actes, paroles de Patrat, musique de Trial (Emmanuel), représenté au théâtre Favart le 6 juin 1791. (Non imprimé.)

ADELAÏDE, REGIA PRINCIPESSA DI SUSA, opéra italien, musique de Riva (Jules), représenté en 1670 au théâtre Alli-Saloni de Venise.

ADELASIA, OSSIA LA FIGLIA DELL' ARCIERO, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Rome en 1841.

ADELASIA ED ALERAMO, opéra seria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala, à Milan, en 1807.

ADÈLE DE FOIX, opéra en trois actes, musique de Reissiger, représenté à Dresde en 1841.

ADÈLE DE PONTHIEU, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Saint-Marc, musique de Delaborde et Berton, représentée à l'Opéra, le 1er décembre 1772. Ce sujet chevaleresque, quoique très-goûté des littérateurs à cause sans doute de sa ressemblance avec le *Tancrède* de Voltaire, ne réussit point aux compositeurs qui le traitèrent. Reprise le 27 octobre 1781, en cinq actes, avec une nouvelle musique de Piccinni, puis réduite à trois actes, cette tragédie ne se releva point. Le compositeur ne trouva que de froides inspirations lorsqu'à deux fois différentes il traita ce poëme.

ADÈLE DE PONTHIEU, opérette, musique de Jos. Lange, représentée à Vienne en 1796.

ADÈLE DE PONTHIEU, opéra allemand en trois actes, musique de Kerpen, représenté à Mayence en 1798.

ADELE DI LUSIGNANO, opéra italien de Carafa, représenté sur le théâtre de Saint-Charles, à Naples, en 1817. La cavatine *Grazie vi rendo, amici*, appartient au répertoire des chanteurs. Elle a été écrite dans le style élégant et mélodieux qu'on retrouve plus tard dans les opéras du même maître : dans le *Solitaire*, la *Prison d'Edimbourg* et surtout dans *Masaniello.*

ADELE ED EMERICO, opéra semi-séria, musique de Mercadante, représenté à Milan en 1822.

ADÈLE ET DIDIER, opéra-comique, musique de Deshayes, représenté au théâtre de Beaujolais en 1790.

ADÈLE ET DORSAN, drame en trois actes, mêlé d'ariettes, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique, le 27 avril 1795. Pièce intéressante, dans laquelle une pauvre fille, sur le point d'être abandonnée par son séducteur, sait triompher d'une rivale redoutée et toucher le cœur du père de son amant. Le personnage d'Adèle a inspiré à Dalayrac des mélodies heureuses et expressives.

ADÈLE ET EDWIN, opéra, musique de Cambini (Jean-Joseph), représenté au théâtre de Beaujolais en 1789.

ADELHEIT VON VELTHEIM (*Adélaïde de Veltheim*), opéra allemand, musique de Neefe, représenté à Bonn en 1781.

ADELICHE TAGELŒHNER (DER) [le *Journalier noble*], opérette, musique de Barta, représentée à Vienne en 1795.

ADELINA (L'), opéra italien (farce), musique de Generali, représenté à Venise en 1810, et à Paris le 20 juin 1812.

ADELINA, opéra, musique de Degola (Giocondo), représenté à Gênes en 1837.

ADELINA (L'), opéra italien, musique de F. Moretti, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1846.

ADELSON E SALVINA, opéra, musique de Fioravanti (Valentin), représenté vers 1804 en Italie.

ADELSON E SALVINA, opéra italien, musique de Bellini, représenté à Naples sur le petit théâtre du Collége-Royal en 1824. Tel fut le modeste début du maître sicilien dans la carrière lyrique.

ADELSON E SALVINA, opéra italien, musique de Savj (Louis), représenté à Florence en 1839.

ADELSTAN ET ROSCHEN, opéra, musique de Fribertii, représenté à Passaw. Cet artiste était à Vienne en 1770 en qualité de chanteur de la chapelle impériale.

ADELSTAN ET ROSETTE, opéra allemand, musique de Ohlhorst, né en 1753, mort vers 1812.

ADELSTAN ET ROSETTE, opéra-comique, musique de F.-A. Hiller, représenté au théâtre de Schwérin en 1796.

ADEMIRA, opéra italien, musique de Lucchesi, représenté à Venise en 1775.

ADEMIRA, opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Milan vers 1784 au théâtre de la Canobbiana.

ADILMANO NELLA SCOZIA, opéra italien, musique de Luigi Somma, représenté au théâtre royal Carolina, à Palerme, en 1834.

ADIMIRA (L'), opéra italien, musique de Nasolini, représenté en Italie de 1792 à 1799.

ADLERS HORST (DES) [l'*Aire de l'Aigle*], opéra, musique de F. Glæser, représenté au théâtre Kœnigstadt, à Berlin, en 1833.

ADMÈTE, opéra allemand, musique de Hændel, représenté à Londres en 1727.

ADOALDO FURIOSO, opéra, musique de Macari, représenté à Venise en 1727.

ADOLFO, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté en Italie vers 1816.

ADOLFO DI GERVAL, OSSIA I MONTANARI SCOZZESI, opéra, musique de Bruno, représenté à Naples, au théâtre du Fondo, en 1843.

ADOLFO E CHIARA, opéra italien, musique de Puccita, représenté à Rome en 1801, puis au théâtre italien de Paris le 10 juin 1811. Interprètes : Tachinardi, Porto, Angrisani, Benelli; Mmes Festa, Benelli.

ADOLPHE DE NASSAU, opéra, musique de Marschner, représenté au théâtre royal de Hanovre en 1844.

ADOLPHE ET CLARA ou LES DEUX PRISONNIERS, opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 10 février 1799. Cet ouvrage a fourni son contingent au répertoire des mélodies populaires. *D'un époux chéri la tendresse* est une jolie romance, dont le refrain tient plus du vaudeville que de l'opéra-comique :

Hommes cruels, sans loyauté,
Ah ! que vous nous causez d'alarmes !
Car le meilleur, en vérité,
Ne vaut pas une de nos larmes.

Nous devons citer aussi les couplets : *Prenons d'abord l'air bien méchant*, dont les vaudevillistes se sont emparés, et le rondeau de Clara : *Jeunes filles qu'on marie.*

La sensibilité et la vérité d'expression sont les qualités qui ont valu à l'opéra-comique d'*Adolphe et Clara* un long succès. La pièce de Marsollier était intéressante, et la musique de Dalayrac, en lui donnant encore plus d'attraits, n'en ralentissait pas la marche. Le public de cette époque, encore peu musicien, appréciait beaucoup cette discrétion du compositeur.

ADOLPHE ET CLARA, opérette, musique de Fraenzl, représentée à Francfort en 1800.

ADONE, pastorale, musique de Monte-Verde, représentée au théâtre Saint-Paul-et-Saint-Jean de Venise en 1639. Ce fut le premier ouvrage dramatique de ce compositeur qui fut représenté en public, quoique depuis vingt ans ses opéras fissent les délices des princes et de la noblesse italienne.

ADONE E VENERE, opéra sérieux, musique de Lugnani, représenté à Naples en 1784.

ADONE IN CIPRO, opéra italien, musique de Legrenzi, représenté à Venise en 1676.

ADONIS, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1697.

ADONIS, monodrame, musique de Wagner (Charles), représenté à Darmstadt en 1772.

ADOPTED CHILD (l'*Enfant adoptif*), opéra anglais, musique de Attwood, représenté à Drury-Lane en 1793.

ADRASTE, grand opéra, musique de Preu (Frédéric), représenté en Allemagne vers 1785.

ADRASTE ET ISIDORE, opéra allemand,

musique de Kospoth, représenté à Berlin vers la fin du XVIIIe siècle.

ADRASTE ET ISIDORE, opéra, musique de De Mitscha, représenté à Vienne en 1790.

ADRASTO, opéra sérieux italien, musique de Tarchi, représenté à Milan en 1792.

ADRIANO, opéra, musique de Duni, représenté vers 1737 en Italie.

ADRIANO, opéra italien, musique de Abos, représenté au théâtre Argentina, à Rome, en 1750.

ADRIANO, opéra, musique de Bernasconi, représenté à la cour de Bavière en 1755.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien seria, musique de Pergolèse, représenté à Naples en 1734.

ADRIANO IN SIRIA, opéra, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1735.

ADRIANO IN SIRIA, opéra, musique de Ferandini, représenté à la cour de Munich en 1737.

ADRIANO IN SIRIA, opéra, paroles de Métastase, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1745.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Ciampi (François), représenté à Venise en 1748.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Ciampi (Legrenzio-Vincenzo), représenté à Londres en 1750.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Adolfati, représenté à Gênes en 1751.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Perez, représenté à Lisbonne en 1752.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Naples en 1752.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1753.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1760.

ADRIANO IN SIRIA, opéra, musique de Chrétien Bach, représenté en 1764.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1766.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Majo, représenté à Naples en 1766.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Venise vers 1770.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de J. Holzbauer, représenté à Mannheim en 1772.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick en 1772.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Cabalone, mort à Naples en 1773.

ADRIANO IN SIRIA (L'), opéra italien, musique de Mysliweczer, né en 1737, mort en 1781.

ADRIANO IN SIRIA, opéra en trois actes, musique de Cherubini, représenté à l'ouverture du nouveau théâtre de Livourne au printemps de 1782.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Nasolini, représenté à Milan en 1790.

ADRIANO IN SIRIA, opéra seria, musique de J.-S. Mayer, représenté à San-Benedetto, à Venise, en 1798.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Migliorucci, représenté à Naples en 1811.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Milan en 1815.

ADRIANO IN SIRIA, opéra, musique de Joseph Farinelli, représenté à Milan en 1815. Ecrit avec cette facilité et cette entente de la scène qu'on rencontre chez presque tous les compositeurs formés au conservatoire de Naples, l'opéra d'*Adriano* eut du succès. Imitateur de Cimarosa, Farinelli eut l'honneur de voir longtemps attribuer à l'illustre maître un duo de sa composition, qu'on a intercalé dans *Il Matrimonio segreto*.

ADRIANO IN SIRIA, opéra italien, musique de D. Mombelli (né en 1751, mort en 1835), représenté pour l'ouverture du théâtre de Como.

ADRIANO IN SIRIA, opéra sérieux, musique de Airoldi, représenté à Venise vers 1852.

ADRIANO PLACATO, opéra italien, musique de Manna, représenté à Ferrare en 1748.

ADRIANO SUL' MONTE CASIO, opéra, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1677.

ADRIEN, opéra en trois actes, paroles d'Hoffmann, musique de Méhul, représenté pour la première fois sur le théâtre de la République et des Arts le 16 prairial an VII (4 juin 1799). Le poëme reproduit à peu près l'*Adriano* de Métastase. La musique est digne du génie de Méhul. Les chœurs sont admirables; le style général de l'ouvrage est noble et soutenu; le récitatif, écrit à la manière de Gluck, est toujours parfaitement approprié aux situations. Malheureusement, ces situations n'étaient guère en harmonie avec les idées républicaines de l'époque. Les répétitions de l'opéra d'*Adrien* avaient commencé dès l'année 1792; la Commune de Paris les fit cesser, sous prétexte que le poëme était écrit dans des principes royalistes; on allégua même que les chevaux qui devaient traîner le char d'Adrien avaient appartenu à Marie-Antoinette. Le peintre David, consulté, répondit que la Commune de Paris brûlerait l'Opéra plutôt que d'y voir triompher des rois. Au bout de sept années, ces préventions n'avaient pas encore disparu, et l'opéra d'*Adrien* eut de la peine à se soutenir, malgré les grandes beautés qu'il renfermait. Cette pièce, suspendue après la quatrième représentation, par ordre du gouvernement, fut reprise le 4 février 1800, et, avec des changements, le 26 décembre 1801. Elle n'eut en tout que vingt représentations.

ADRIEN, opéra italien, musique de M. Benvenuti, représenté à Milan en décembre 1857.

ADRIENNE LECOUVREUR, opéra italien, livret tiré de la pièce de Scribe, musique de Vara, représenté à Rome en août 1856.

AFFAMATO SENZA DANARO (L'), opéra en un acte, musique du comte Nicolas Gabrielli, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1839.

AFFETTI PIÙ GRANDI VINTI DAL PIÙ GIUSTO, drame musical, musique de Buononcini, représenté à Vienne en 1701.

AFRICAINE (L'), opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique de G. Meyerbeer, représenté à l'Opéra le vendredi 28 avril 1865. Le livret de l'*Africaine* fut proposé au célèbre compositeur en même temps que celui du *Prophète*, c'est-à-dire en 1840. Ce dernier eut la préférence; néanmoins, Meyerbeer travailla simultanément à la musique des deux ouvrages, et, en 1849, peu de jours après la première représentation de l'opéra du *Prophète*, la partition de l'*Africaine* était entièrement écrite, d'après l'assertion de M. Fétis, qui jouissait de l'intimité et de l'entière confiance du maître. Le livret laissait beaucoup à désirer, et Scribe fut invité à le retoucher. Qu'était-il donc alors, puisque les améliorations l'ont laissé aussi pitoyable que nous le connaissons? Ce fut en 1852 que le nouveau manuscrit fut livré à Meyerbeer. Il y conforma sa partition, et son travail fut entièrement achevé en 1860. Tout compte fait, la gestation de l'*Africaine* dura vingt ans, et son éclosion sembla coûter la vie à son auteur, car le grand compositeur mourut, au milieu des préparatifs de l'exécution, le lundi 2 mai 1864, le lendemain du jour où la copie de sa partition venait d'être achevée dans sa maison même de la rue Montaigne et sous ses yeux.

Vasco de Gama est le héros du livret; triste héros! Depuis deux ans qu'il est parti pour explorer le nouveau monde, Inès, sa fiancée, lui garde un fidèle souvenir. Elle espère le revoir; mais don Diégo, son père, cédant aux ordres du roi, lui ordonne de renoncer à son amour et d'accepter pour époux le président du conseil, l'ambitieux et traître don Pedro. D'ailleurs, celui-ci montre sur une liste funèbre le nom de Vasco de Gama parmi ceux des marins engloutis dans un récent naufrage. Le conseil s'assemble, et qui paraît devant lui? Vasco lui-même échappé à la tempête. Cependant, plein de confiance dans le succès d'une nouvelle entreprise, il expose ses projets, et, pour convaincre les membres du conseil, il demande qu'on introduise deux esclaves qu'il a amenés.

Il n'y a qu'un instant, Scribe nous disait que Vasco était le seul survivant du naufrage; maintenant voilà deux esclaves qui, au lieu de profiter de la circonstance pour reconquérir leur liberté, suivent docilement leur maître à la nage, et jusque dans la salle du conseil.

> Deux esclaves, qui sont d'une race inconnue,
> Sur le marché des noirs avaient frappé ma vue
> En Afrique. Ils sont là.
> Des peuples ignorés ils prouvent l'existence.
> Sous le soleil d'Afrique ils n'ont pas pris naissance,
> Ni dans ce nouveau monde aux Espagnols soumis.
> Voyez-les.

Ainsi s'exprime le navigateur sans penser

qu'il se met en contradiction avec le titre même de l'opéra. Comment! Sélika, cette belle esclave qui s'appelle l'*Africaine*, n'est pas née en Afrique? Le genre dramatique comporte bien des licences, mais celle-là passe la mesure.

Tout en appartenant à *une race inconnue*, Sélika et Nélusko ne parlent pas moins couramment la même langue que les membres du conseil, et Sélika serait assez disposée à revendiquer son titre de fille d'Eve, si son farouche compagnon ne l'invitait au silence, en lui rappelant qu'elle est reine quoique esclave :

Pour être dans les fers, n'es-tu plus souveraine?
Par les dieux que notre île adore, par Brahma,
Ne trahis pas ton peuple, ô reine Sélika!

Don Pedro use de son influence pour faire repousser par le conseil la demande de Vasco. Celui-ci s'emporte, cite l'exemple de Christophe Colomb, insulte le tribunal et s'écrie :

Si la gloire de ma patrie
Par vous est lâchement trahie,
Tribunal aveugle et jaloux,
La honte un jour retombera sur vous.

Des vers si plats, proposés à la musique de Meyerbeer, méritent.... la prison. Aussi le grand inquisiteur y fait conduire immédiatement l'orgueilleux et peu poétique Vasco de Gama. Malgré les fautes du livret, et grâce à la musique, ce premier acte a de la grandeur et de l'intérêt. C'est le meilleur de l'opéra.

Au second acte, Vasco est endormi dans sa prison. Sélika veille auprès de son maître, pour lequel elle a conçu une violente passion. Nélusko, cédant à un accès de jalousie, veut poignarder Vasco. Sélika arrête son bras, et s'acquitte ainsi envers son bienfaiteur autant par amour que par reconnaissance. Elle ne fait pas mystère de ses sentiments :

De sa souffrance
Je me sens mourir,
Puisse le calme revenir
Dans ton cœur agité, toi qui, voyant mes larmes,
Pour m'acheter vendis tout, jusques à tes armes.

Voilà qui est bien mal écrit en français. Quand on est académicien, on devrait avoir plus de souci de sa gloire.

Il y a une carte de géographie accrochée au mur de la prison, et la sauvagesse Sélika paraît l'avoir étudiée à fond. Elle démontre au navigateur portugais qu'il n'est qu'un ignorant, qu'il doit suivre telle route et arriver à une grande île. Vasco, touché de la leçon de géographie plus encore que des charmes de l'institutrice, jure à Sélika un amour éternel. Il est surpris au milieu de sa déclaration par la visite d'Inès qui, pour le sauver, a consenti à épouser le président du conseil; ce qui est d'une invraisemblance choquante. Vasco s'aperçoit qu'Inès est jalouse de Sélika. Que fait-il pour calmer ses soupçons? Il a la bassesse de la lui céder à titre d'esclave ainsi que Nélusko. Voilà un héros d'opéra à la façon de M. Scribe.

Le troisième acte se passe sur le fameux vaisseau dont la construction a retardé de plusieurs mois la première représentation de l'ouvrage. Don Pedro, accompagné d'Inès, commande l'expédition; mais, en réalité, il suit les conseils de Nélusko qui, pour assouvir sa soif de vengeance, fait faire de fausses manœuvres, et envoie le navire se briser contre les écueils. Vasco a frété un bâtiment à ses frais; il a suivi Don Pedro; effrayé du péril qui menace son rival, il l'aborde et l'en informe. Don Pedro méconnaît le sentiment qui le fait agir, et ordonne que Vasco soit attaché au grand mât et fusillé. Au moment où il donne cet ordre, le vaisseau se brise sur des rochers, et une troupe de sauvages l'envahit aussitôt. D'où viennent ces sauvages? Comment ont-ils pu arriver jusqu'au bâtiment sans qu'on se soit douté de leur présence? C'est ce qu'on ne s'est pas mis en peine d'expliquer.

Sélika a repris, dans le quatrième acte, les attributs de sa royauté insulaire. Tous les prisonniers, au nombre desquels se trouvent Vasco de Gama, vont être égorgés. Pour sauver un amant aussi lâche qu'infidèle, Sélika imagine de déclarer qu'il est son époux. Pour le prouver, tous deux accomplissent les cérémonies en usage chez ces peuplades barbares. Non-seulement Vasco s'y soumet; il renchérit encore sur ses protestations d'amour du second acte :

Vers toi, mon idole,
Tout mon cœur s'envole,
Et pour toi j'immole
Ma gloire à venir.
D'amour frémissante
Mon âme est brûlante,
L'espoir et l'attente
Me font tressaillir.

Les vers ne sont pas meilleurs, ni les serments plus sincères. La voix d'Inès se fait entendre, et les feux de Vasco changent de direction pour la quatrième fois.

Quant à la pauvre Sélika, il ne lui reste plus qu'à mourir. Comme Didon, une vraie Africaine au moins celle-là, elle ne se perce pas le sein d'un glaive sur un bûcher, en maudissant le perfide Troyen qui l'abandonne; elle choisit un genre de mort plus bizarre et aussi impossible que les circonstances qui ont amené ce tragique dénoûment. Elle or-

donne à Nélusko de favoriser le départ d'Inès et de Vasco. Dès qu'elle voit le navire gagner la pleine mer, elle se couche sous un mancenillier, et, s'abandonnant à son désespoir amoureux, elle meurt. Le fidèle et incompris Nélusko accourt pour recueillir le dernier soupir de sa souveraine adorée. A son tour, il aspire à longs traits les fleurs du mancenillier et subit le même sort. L'ombrage de cet arbre est-il donc mortel? M. Scribe a dit oui, les naturalistes disent non. Si l'analyse que nous venons de faire du livret de l'*Africaine* démontre les défauts les plus saillants de la conception littéraire de la pièce, que serait-ce donc si on relevait les pensées ridicules émises par chaque personnage, et les expressions grotesques, et les fautes de français?

Meyerbeer plus qu'un autre intervenait dans la composition du livret. Il donnait des indications, demandait des scènes, des changements, des mots même appropriés à ses pensées musicales. Il n'était pas toujours heureux; car le sens littéraire n'était pas chez lui très-exercé; cependant c'est à cette volonté indépendante et ferme que nous devons la magnifique scène de la conjuration, des *Huguenots*, le duo du quatrième acte, composés sur la demande du musicien par M. Emile Deschamps au défaut de Scribe. En général, la solidarité du poëte et du musicien ne saurait être déclinée par ce dernier. C'était l'avis de Weber, qui s'exprimait ainsi dans une de ses lettres: « Un compositeur est responsable du sujet qu'il traite: vous ne vous imaginez peut-être pas qu'on mette un libretto dans la main d'un compositeur, comme dans celle d'un enfant l'on met une pomme. »

Une fois ces réserves faites, il ne nous reste plus qu'à admirer ce merveilleux effet des deux forces de l'art: le rhythme et l'harmonie mélodieuse. La nature des idées nous reporte plus volontiers à l'époque des *Huguenots* qu'à celle du *Prophète;* mais le style est devenu d'une clarté suprême sous la plume exercée de l'infatigable maître, et, sous ce rapport, le même fait se remarque entre les *Huguenots* et l'*Africaine* qu'entre le *Don Juan* de Mozart et sa *Flûte enchantée.* Dans les premiers ouvrages, plus de force dramatique, plus de souffle inspiré; dans ceux de la dernière heure, un exercice plus magistral de la faculté d'écrire, une expression immédiate et limpide de la pensée, la perfection de la forme en un mot. Les preuves de cette thèse nous entraîneraient trop loin. Le lecteur bénévole suppléera par l'étude de la partition à ce que nous ne pouvons qu'indiquer ici.

Personne n'a gardé plus constamment que M. Fétis une foi robuste dans le génie de Meyerbeer et n'a plus contribué que lui à consolider sa gloire. Ce fut à lui que la famille du compositeur s'adressa pour diriger l'étude du chef-d'œuvre et présider à son exécution. Le vieil athlète musical se voua pendant de longs mois à cette tâche ardue avec une activité que son amitié pour l'illustre maître et ses quatre-vingts ans rendaient admirable et touchante. Le principal interprète choisi par Meyerbeer, le ténor Naudin, a failli compromettre le succès de l'*Africaine* par son jeu insuffisant, son accent étranger, sa déclamation ridicule.

Voici la première distribution de la pièce:

Vasco de Gama	MM.	NAUDIN.
Don Alvar		WAROT.
Nélusko		FAURE.
Don Pedro.		BELVAL.
Don Diégo.		CASTELMARY.
Le grand inquisiteur. . . .		DAVID.
Le grand-prêtre de Brahma.		OBIN.
Sélika.	Mme	Marie SASSE.
Inès.	Mlle	Marie BATTU.

Le ténor Villaret remplaça Naudin vers la fin de 1866, et le rôle de Vasco y gagna. Son caractère, mal dessiné par Scribe, l'empêche de devenir meilleur.

Si nous voulions signaler les beautés musicales que renferme cette belle partition, il nous faudrait presque tout citer. Nous devons nous borner à rappeler les morceaux principaux. Dans le premier acte, la romance d'Inès: *Adieu, mon doux rivage*, gracieusement accompagnée par la flûte et le hautbois; le grand finale, qui renferme cinq scènes développées, et dont l'effet puissant peut être comparé à celui de la bénédiction des poignards dans les *Huguenots*. L'air du sommeil, qui ouvre le second acte: *Sur mes genoux, fils du soleil*, est ravissant. C'est une berceuse originale, pleine d'abandon, et cependant entrecoupée d'accents très-dramatiques. L'air de Faure: *Fille des rois, à toi l'hommage*, a bien le caractère sombre qui convient à ce sauvage fanatique. Le finale de ce second acte est sans exemple au théâtre. C'est un septuor vocal sans accompagnement, dont l'effet est aussi neuf qu'imprévu. Dans l'acte du vaisseau, on ne remarque que trois morceaux: le gracieux chœur de femmes: *Le rapide et léger navire;* la prière: *O grand saint Dominique*, et la ballade chantée par Faure: *Adamastor, roi des vagues profondes*, qui est bien supérieure au *Piff paf* des *Huguenots*, et au chant analogue dans

le *Prophète : Aussi nombreux que les étoiles.*

La grande marche indienne, qui accompagne la cérémonie du couronnement de Sélika, ouvre le quatrième acte. Par l'originalité du rhythme, la disposition des masses instrumentales, le goût avec lequel sont groupées les diverses sonorités de l'orchestre, cette marche indienne est le chef-d'œuvre de Meyerbeer, et ne le cède en rien à l'effet de l'ouverture si admirable de *Struensée.* Nous passons rapidement sur l'air de Vasco : *Paradis sorti du sein de l'onde;* les phrases mélodiques en sont ravissantes; mais la situation du héros au milieu des sauvages, les paroles qu'il leur adresse : « Eh! par pitié pour ma mémoire, laissez-moi la vie; me priver de la gloire d'avoir découvert votre île! Vous ne le voudrez pas! » tout cela est ridicule. L'oreille est charmée; mais le sourire est sur les lèvres. Nous arrivons au grand duo : ici, tout est admirable, enivrant, suave. La passion tendre, l'extase de l'amour, ont rarement été exprimées avec cette force. On a eu tort de le comparer au duo du quatrième acte des *Huguenots.* Il n'y a d'analogie que dans les phrases : *Nuit d'ivresse,* et *Tu l'as dit : oui, tu m'aimes!* Tout le reste est aussi dramatique que le duo de l'*Africaine* l'est peu. Au début du cinquième acte, l'arioso chanté par Mlle Battu : *Fleurs nouvelles, arbres nouveaux,* a été supprimé, ainsi qu'un tiers de la partition originale. Les parties supprimées ne sont pas moins bien traitées et moins intéressantes que les morceaux conservés. L'impossibilité de faire durer une représentation sept ou huit heures a fait consommer ce sacrifice. La grande scène du mancenillier est annoncée par le fameux prélude à l'unisson qui électrise la salle. Cette phrase vigoureuse est dite par les violons, altos, violoncelles, clarinettes et bassons. La nature de l'effet produit tient plus à la sonorité et à la bonne exécution qu'à l'invention mélodique; il en résulte une sensation plutôt acoustique que musicale. Sélika chante, pendant ce dernier tableau, des mélodies tour à tour suaves, véhémentes, pleines de caresses et de passion. L'orchestration dialogue admirablement avec cette sauvagesse qui veut mourir non de désespoir, mais d'amour. Cette situation imaginée par les auteurs est si forcée que le spectateur est peu ému. Pourquoi n'avoir pas simplement donné à Sélika abandonnée les sentiments de douleur, d'égarement, de passion désespérée des Didon, des Sapho, des Ariane? Meyerbeer n'aurait pas été moins puissant, moins inspiré, et cette dernière scène, traitée par lui, aurait certainement fait pâlir les quinze ou vingt opéras consacrés à peindre une douleur toujours sympathique, parce qu'elle est naturelle et légitime.

Le public préférera probablement *Robert* et les *Huguenots,* peut-être même le *Prophète* à l'*Africaine;* mais cette dernière partition offre aux musiciens une telle abondance de richesses rhythmiques, de combinaisons harmoniques et instrumentales, qu'elle sera à leurs yeux le monument le plus impérissable de la gloire de Meyerbeer.

AFRICANO GENEROSO (L'), opéra, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie en 1804.

AGAMEMNON, tragédie burlesque, mêlée de prose et de couplets, paroles et musique de M. Hervé, représentée aux Folies-Nouvelles en mai 1856.

AGAR NA PASZCZY (*Agar dans le désert*), scène lyrique, musique de Kurpinski, représentée à Varsovie en 1814.

AGATINA (L') [*Cendrillon*], opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Milan en 1814.

AGELMONDO, opéra, musique de Bernasconi, représenté à la cour de Bavière en 1760.

AGES (LES), opéra-ballet en trois actes avec prologue, paroles de Fuzelier, musique de Campra, représenté à l'Opéra le 9 octobre 1718.

AGESILAO, opéra italien, musique de Andreozzi, représenté au théâtre San-Benedetto de Venise en 1781.

AGESILAO, opéra, musique de Perotti (Jean-Dominique), représenté à Rome en 1789.

AGIDE, RE DI SPARTA, opéra italien, musique de Porta (Jean), représenté à Venise en 1725.

AGIS, parodie en un acte, prose et vaudevilles, d'*Agis*, tragédie de Laignelot, paroles de Goulard, représentée à la Comédie-Italienne le 2 août 1782.

AGNEAU DE CHLOÉ (L'), opéra-comique en un acte, paroles de M. Clairville, musique de M. Montaubry (frère du ténor), représenté au Théâtre-Lyrique le 9 juin 1858. Pastorale jouée par Wartel, Mlles Caye et Girard.

AGNÈS, opéra allemand, musique de Krebs, représenté à Dresde, au théâtre de la Cour en janvier 1828.

AGNÈS BERNAUERIN, mélodrame, musique de Gleissner, représenté à Munich vers 1790.

AGNÈS BERNAUERIN, opéra, musique de Krebs, représenté à Hambourg en 1828.

AGNÈS DE CHÂTILLON ou **LE SIÉGE DE SAINT-JEAN-D'ACRE**, opéra-héroïque en trois actes, paroles de Planterre, musique de Loise, représenté au théâtre Louvois vers 1792.

AGNÈS DE HOHENSTAUFEN, opéra en trois actes, paroles de Raupach et du baron de Lichtenstein, musique de Spontini, représenté sur le Théâtre-Royal de Berlin dans le mois de janvier 1838. L'histoire s'est montrée avare de détails en ce qui concerne l'union de Philippe-Auguste avec Agnès de Méranie. On sait seulement que ce prince, après avoir épousé Ingelburge, princesse de Danemark, aussi remarquable par sa beauté que par ses vertus, conçut contre elle une si invincible aversion le jour même de son mariage (août 1193), qu'il divorça pour épouser Agnès de Méranie, fille de Berchtold, et qu'il encourut pour ce fait l'excommunication. Plusieurs auteurs dramatiques, avant notre poëte Ponsard, s'emparèrent de ce sujet et le développèrent avec toute liberté. Dans le livret traité par Spontini, Raubach et le baron de Lichtenstein mirent en scène Henri le Lion, Henri son fils, un archevêque, Philippe roi de France, Agnès et sa mère Irmengarde. Leur poëme offre de beaux caractères, des situations fortes et variées, en un mot les éléments bien propres à inspirer le compositeur. Celui-ci n'est pas resté au-dessous de sa tâche. Son œuvre a obtenu les suffrages de tous les esprits cultivés de l'Allemagne, et si le succès n'a pas été plus général, il convient peut-être de l'attribuer aux tendances de l'époque, qui éloignaient de plus en plus le public des sujets héroïques et des conceptions simples et grandioses. Il est possible que l'opéra d'*Agnès* soit inférieur à ceux de la *Vestale*, de *Fernand Cortez* et d'*Olympie*. Dans tous les cas, c'est un beau soleil couchant. L'ouverture se compose d'un andante majestueux en *ré* majeur et d'un allegro appassionato en *ré* mineur. Dans le premier acte, le duo des *Amis* en *la* rappelle celui de la *Vestale*. Spontini était seul capable de faire exprimer à la musique ce sentiment fort et simple de la sainte amitié. Le genre héroïque lui était naturel. Un rapprochement que nous croyons juste se présente à notre pensée : quoique les écoles nouvelles aient déprécié, ridiculisé même le peintre David sans produire aucun artiste qui le remplaçât dans ce genre, ni même qui l'égalât, il reste encore celui qui a su le mieux montrer au spectateur le grand côté des sentiments et des idées des vieux Romains; or Spontini a été le David de la musique.

La romance de *Henri* est ravissante. Comme celle que le compositeur a écrite dans son opéra de *Milton*, elle a la couleur qu'on suppose aux lais des troubadours. Le quatuor en *si* bémol et le finale du premier acte, avec ses gammes chromatiques descendantes, sont d'un effet saisissant. Nous citerons, dans les autres parties de l'ouvrage, le magnifique chœur des *Nonnes*, un autre quatuor, l'air d'*Irmengarde*, le chœur des *Juges du combat*, l'imitation de l'orgue par les instruments à vent, et enfin les airs de ballet. L'opéra d'*Agnès* a été chanté par Fischer, ténor doué de moyens extraordinaires, jouant le rôle d'Henri VI. Distribution : Eichberger, Henri le fils; Bader, la plus belle voix de l'Allemagne, Philippe; Zschiesche, l'archevêque; Botticher, le roi de France; Mlle de Fasmann, belle tragédienne comme Mlle Falcon, Irmengarde; et Mlle Grunbaum, dont la voix était suave et le jeu plein de grâce, qui donnait au personnage sympathique d'Agnès un charme inexprimable. C'est surtout à notre époque, où le public assiste bien plus nombreux qu'autrefois à ces fêtes de l'esprit et du goût, qu'il serait utile de lui faire connaître ces grandes conceptions.

AGNÈS ET FÉLIX ou **LES DEUX ESPIÈGLES**, opéra-comique en deux actes, paroles de Demoustier, musique de Devienne, représenté à Feydeau le 24 août 1795. Les deux jeunes gens veulent se marier malgré la volonté de leurs parents. On les surprend ensemble. Le père de Félix, qui est juge, met son fils en prison. Agnès se déguise en garçon, gagne le guichetier qui en fait une sentinelle. Les deux espiègles trouvent moyen d'enfermer le juge et le geôlier, de s'évader et de se faire pardonner. La musique est d'une insignifiance complète.

AGNÈS ET OLIVIER, opéra-comique en trois actes, de Monvel, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 10 octobre 1791.

AGNÈS SOREL, opéra en trois actes, musique de Gyrowetz, représenté à Vienne en 1808.

AGNÈS SOREL, opéra anglais, musique de Mme Becket, représenté sur le théâtre de Saint-James, sans succès.

AGNÈS SOREL, opéra en trois actes, musique de De Pellaert, représenté à Bruxelles en 1823.

AGNESE, opéra italien en deux actes, chef-d'œuvre de Paër, représenté à Paris le 24 juillet 1819. Cet ouvrage, qui renferme des chœurs et un finale admirables, fut souvent repris, et toujours avec un immense succès. Il a eu pour interprètes Pellegrini, Galli, Lablache, Tamburini; Mmes Mainvielle-Fodor et Pasta.

AGREABLE SURPRISE (THE), opéra anglais, musique de Stevenson, représenté à Dublin vers 1795.

AGRÉMENTS CHAMPÊTRES (LES), divertissement, musique de Chauvon, musicien ordinaire de la musique du roi vers 1740; il a publié cet ouvrage.

AGRICOL VIALA ou **LE JEUNE HÉROS DE LA DURANCE**, fait historique, paroles de Philippon de la Madeleine, musique de Jadin, représenté sur le théâtre des Amis de la Patrie (salle Louvois), le 1er juillet 1794.

AGRICOL VIALA ou **LE HÉROS DE TREIZE ANS**, opéra-comique en un acte, en prose, d'Audouin, musique de Porta (Bernardo), représenté à l'Opéra-Comique le 1er juillet 1794. (Non imprimé.)

AGRICOL VIALA ou **LE HÉROS DE LA DURANCE**, opéra-comique en un acte et en prose, paroles de C.-F. Fillette, dit *Loraux*, musique de Berton, représenté sur le théâtre Feydeau le 9 octobre 1794. (Non imprimé.)

AGRIPPA, opéra italien, musique de Porta (Jean), représenté à Venise en 1717.

AGRIPPINA, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Venise en 1709.

AGRIPPINA, opéra italien, musique de Porpora, représenté vers 1742.

AGNILE ROMANE, opéra italien, musique de Chelard, représenté à la Scala de Milan en mars 1804.

AHNENSCHAETZ (DER) [le *Trésor des aïeux*], musique de Reissiger, représenté à Rome.

AHRENLESERINN (DIE) [la *Glaneuse*], opéra allemand, musique de Schubert (Ferdinand), né en 1794, composé pour des enfants.

AÏEULE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique d'Adrien Boieldieu, représenté à l'Opéra-Comique le 17 août 1841. On y remarque des mélodies agréables, une harmonie élégante. Cette partition, une des premières de M. Adrien Boieldieu, était déjà digne d'être signée d'un nom qui rappelait de glorieux souvenirs. Roger chantait en fausset une partie de son rôle; il représentait tour à tour un jeune homme et une ingénue.

AILES DE L'AMOUR (LES), divertissement en un acte, paroles et musique de Beffroy de Reigny, représenté le 25 mai 1786.

AIMÉ POUR LUI-MÊME, opérette en un acte, paroles de M. de la Chesneraye, musique de M. Laurent de Rillé, représenté aux Folies-Nouvelles en février 1857.

AIRE DE L'AIGLE (L'), opéra allemand, paroles de Holtey, musique de Glaeser. Le poëme est une des œuvres littéraires les plus estimées; la partition renferme de belles choses. Cet ouvrage a été repris à Francfort en février 1845, et dans la salle Kroll, à Berlin, en juillet 1862.

AJACE (L'), dramma per musica, en trois actes, paroles de A. d'Averara, représenté à Rome vers 1697.

AJAX, tragédie lyrique en cinq actes avec prologue, paroles de Ménesson, musique de Bertin, représenté à l'Opéra le 30 avril 1716.

AJAX, tragédie de Sophocle, avec les chœurs de Bellermann, directeur du gymnase de Berlin, représentée en mars 1856 à Berlin.

AJO NELL' IMBARAZZO (L') [le *Précepteur dans l'embarras*], opéra, musique de Donizetti, représenté à Rome en 1824.

AJO NELL' IMBARAZZO (L') [le *Précepteur dans l'embarras*], opéra, musique de Celli (né en 1782, mort en 1856), représenté sur plusieurs scènes de l'Italie.

AKÉBAR, ROI DU MOGOL, tragédie lyrique, poëme et musique de l'abbé Mailly, représentée au palais d'Alessandro Bichi, cardinal-évêque de Carpentras, en février 1646. Cet ouvrage peut être considéré comme le premier opéra français.

AKEBAR, opéra en un acte, paroles de Léon Guillard, musique de Victor Roger. C'est un épisode de la révolte des strelitz, dans lequel figurent le czar Pierre le Grand et son favori Menzikoff.

ALADIN ou **LA LAMPE MERVEILLEUSE**, opéra en cinq actes, paroles d'Étienne, musique de Nicolo Isouard. Cet ouvrage fut le dernier du gracieux compositeur, et encore le laissa-t-il inachevé. Benincori le mit en état d'être représenté, ce qui eut lieu le 6 février 1822. Quoique la musique se ressentît de la défaillance physique de Nicolo, l'opéra d'*Aladin* obtint un des plus grands succès qu'on ait vus jusque-là au théâtre. On cite surtout l'air : *Venez, charmantes bayadères.* Parmi ces bayadères se faisait remarquer la fameuse Mlle Bigottini, une des célébrités chorégraphiques de l'époque. Du reste, la mise en scène était splendide. C'est à la première représentation de la *Lampe merveilleuse* qu'on vit briller le gaz à l'Opéra pour la première fois. Nous ne voudrions pas affimer que cet éclairage alors merveilleux ait été étranger à la vogue dont a joui *Aladin.*

ALADIN ou **LA LAMPE MERVEILLEUSE**, opéra en trois actes, musique de Adalbert Gyrowetz, représenté à Vienne vers 1822. Les compositions dramatiques de ce musicien distingué sont moins estimées en Allemagne que ses symphonies, qui ont souvent été exécutées dans les concerts avec celles d'Haydn.

ALADIN, opéra anglais, musique de Bishop, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1826.

ALADIN ou **LA LAMPE MERVEILLEUSE**, opéra en trois actes, musique de C. Guhr, représenté à Francfort en 1830.

ALADINO, opéra italien, musique de Ricci (Louis), représenté à Naples en 1835.

ALAHOR IN GRANATA, opéra, musique de Donizetti, représenté à Palerme en 1826.

ALAIN ET ROSETTE ou la **LA BERGÈRE INGÉNUE**, intermède, paroles de Boutillier, musique de Ponteau, représenté à l'Opéra le 10 janvier 1777. Ce musicien, né à Chaumes, en Brie, était un organiste assez en renom dans les églises de Paris.

ALARIC, opéra en trois actes, musique de Schiefferdecker, représenté en 1702 à Hambourg.

ALARICO IN BALTHA, opéra allemand, musique de Steffani, représenté à Brunswick en 1687.

ALARICO, RE DE' GOTI, opéra italien, musique de Bassani, représenté à Ferrare en 1585.

ALBA CORNELIA, opéra, musique de Conti (François), représenté à Vienne en 1714.

ALBERGA DELLA SPERANZA (L') [*l'Auberge de l'Espérance*], opéra italien, musique de M. Lombardini, représenté à San-Carlo de Naples en mars 1864.

ALBERGATRICE VIVACE (L'), opéra, musique de Caruso, représenté à Milan en 1781.

ALBERGO INCANTATA (L'), opéra buffa, musique de Mazza, représenté à Florence en 1828.

ALBERGO MAGICO (L'), opéra italien, musique de Bigatti, représenté à Milan, au théâtre de Sainte-Radegonde, en 1811.

ALBERO DI DIANA (L'), opéra, musique de Bresciani, représenté à Trieste en 1832.

ALBERT III, opéra, musique de Vogler, représenté au théâtre de Munich en 1781.

ALBIN, opéra allemand en trois actes, musique de M. de Flotow, représenté pour la première fois à Vienne le 12 février 1856, et ensuite au théâtre grand-ducal de Schwerin, dont le compositeur était alors l'intendant.

ALBINA DI LERIDA, opéra italien, musique de Bruno, représenté sans succès au théâtre del Fondo, à Naples, en octobre 1855.

ALBION AND ALBANIUS, opéra, paroles de Dryden, musique de Grabu, représenté en 1685 au théâtre de Dorset-Garden, à Londres.

ALBOIN ET ROSAMUNDE, opéra, musique de Miltitz, représenté à Dresde vers 1836.

ALBOINO, opéra italien, musique de Ziani, représenté à Vienne en 1707.

ALBOINO IN ITALIA, opéra italien, musique de Tosi, représenté en 1691 au théâtre Saint-Jean-et-Saint-Paul de Venise.

ALBOINO IN ITALIA, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1691.

ALBUMAZAR, opéra italien, musique de Buini, représenté à Bologne en 1727.

ALCADE (L'), opéra-comique en un acte

paroles de MM. E. Thierry et Denizet, musique de M. Uzépy, représenté au Théâtre-Lyrique le 9 septembre 1864. Le poëme n'est pas fort et la musique est faible. Il s'agit d'un alcade ridicule, qui veut marier sa fille à un certain nigaud nommé Fabien, et d'un Lorenzo, amant préféré, qui se déguise en corrégidor, intimide le père et emporte la place d'assaut. Cette opérette est restée au répertoire comme lever de rideau. Il est regrettable qu'au Théâtre-Lyrique, où l'on exécute des œuvres d'un caractère élevé et généralement distingué, on tolère des procédés extra-musicaux, empruntés aux cafés-concerts ou aux Variétés. A quoi riment ces répétitions de syllabes dans la chanson de Fabien : *Sous la dentelle, telle, telle; Quelle prestance, tance, tance; Qu'il est bien, monsieur Fabien?* S'il était bègue encore; mais il vaudrait assurément mieux qu'il fût muet. Il y a un petit boléro assez bien tourné. En somme, c'est une triste pièce, quoique Gerpré soit assez comique dans le rôle de Fabien. Gabriel joue celui de l'alcade avec les restes d'un véritable talent. La pièce a obtenu un certain nombre de représentations, mais elle n'a pas été imprimée.

ALCADE DE LA VÉGA (L'), drame lyrique en trois actes en prose, paroles de M. Bujac, musique de F. Onslow, représenté à Feydeau, le 10 août 1824. Le livret était d'une conception assez faible et aurait eu besoin d'être relevé par une musique plus dramatique. Celle de Onslow était bien faite, mais trop symphonique pour le théâtre. Cependant elle fut assez remarquée pour que le compositeur obtînt peu de temps après l'occasion de se produire de nouveau devant le public; ce qu'il fit dans *le Colporteur*, son meilleur ouvrage lyrique.

ALCALE, opéra italien, musique de Manelli, représenté à Florence en 1642.

ALCESTE, opéra allemand, musique de Strungk, représenté à Hambourg vers 1682.

ALCESTE, opéra, musique de Schurmann, représenté à Hambourg en 1719.

ALCESTE, opéra anglais, musique de Hændel, représenté à Londres en 1734.

ALCESTE, opéra italien, musique de Lampugnani, représenté à l'Opéra-Italien de Londres en 1745.

ALCESTE, tragédie-opéra en trois actes, paroles du bailli du Rollet, musique de Gluck. C'est, entre tous ses ouvrages, un des plus admirés. Il en écrivit la musique à Vienne, en 1761, sur un poëme italien de Calzabigi, et dans un style tout différent de ses précédentes productions. Dans son épître dédicatoire, Gluck expose ainsi ses idées sur la musique dramatique : « J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur les caractères de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux, et leur indiquer le sujet; que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêt et de passion, et qu'il fallait éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contre-sens la période, et de ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène.

» J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression; enfin, il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet. »

Ces idées, si clairement développées par Gluck dans son opéra d'*Alceste*, furent comprises à merveille par Calzabigi, qui substitua aux descriptions fleuries, aux sentences un peu banales et aux comparaisons monotones des poëmes de Quinault, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du cœur et un spectacle toujours varié. « Le succès, dit encore Gluck, a justifié mes idées, et m'a démontré que la simplicité et la vérité sont les grands principes du beau dans toutes les productions des arts. » De telles doctrines artistiques devaient soulever une vive opposition.

L'opéra de Gluck, joué à Vienne, attira l'attention du bailli du Rollet, jeune diplomate attaché à l'ambassade française. Celui-ci engagea l'Opéra de Paris à attirer en France le maestro allemand, et ce fut ce même du Rollet qui traduisit pour la scène française la partition italienne d'*Alceste*.

Sur la demande de Gluck, J.-J. Rousseau a écrit quelques observations à propos de l'*Alceste* italien. L'auteur du *Devin du village*, aussi bon critique que faible musicien, juge cette œuvre avec une complète indépendance. Tout en trouvant admirable la partition du maître, il lui reproche avec raison d'avoir accumulé les plus beaux morceaux dans le premier acte, de telle sorte

qu'au second l'intérêt diminue, et que le dernier paraît faible. Il faut dire qu'en cela il y a plus de la faute du poëte que du musicien. Selon Rousseau, le poëte aurait pu éviter l'attiédissement dans la marche de la pièce et modifier le dénoûment, qui, dans Euripide, est presque risible à force de simplicité; par exemple, faire mourir Alceste au second acte, et employer le troisième à préparer, par un nouvel intérêt, sa résurrection; ce qui pourrait amener un coup de théâtre aussi admirable et frappant que le froid retour de la reine est insipide. Gluck profita d'une partie des idées de Rousseau en adaptant l'*Alceste* à la scène française. La fête du second acte, qui, à l'origine, n'était qu'un divertissement mal placé et invraisemblable, a été encadrée de manière à être touchante et déchirante par la gaieté même et le contraste qu'elle offre avec le tragique dessein formé par l'héroïque épouse.

L'opéra d'*Alceste* fut représenté sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 23 avril 1776. Le succès fut immense et tint du délire ; on sollicitait la faveur d'être admis aux répétitions générales. Gluck y était l'objet des prévenances des plus grands seigneurs ; on vit même des princes s'empresser de lui présenter son surtout et sa perruque à la fin de l'exécution, qu'il dirigeait coiffé d'un bonnet de nuit, et dans un costume aussi négligé que s'il eût été chez lui. De nombreux détracteurs s'élevèrent cependant contre l'illustre compositeur; des cabales se formèrent et donnèrent lieu à une foule d'anecdotes et de mots piquants. Un soir, Mlle Levasseur jouait le rôle d'Alceste ; lorsque cette actrice, à la fin du second acte, chanta ce vers sublime par son accent :

Il me déchire et m'arrache le cœur,

quelqu'un s'écria : « Ah ! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles ! » Un voisin, transporté par la beauté de ce passage et par la manière dont il était rendu, répliqua : « Ah ! monsieur, quelle fortune, si c'est pour vous en donner d'autres ! »

Le mérite d'*Alceste* ne trouve plus aujourd'hui de critiques. C'est la déclamation lyrique dans son expression la plus complète ; c'est l'union intime de la musique et de l'action dramatique. Une reprise de cet ouvrage a eu lieu à l'Opéra en 1861, et Mme Pauline Viardot a déployé dans le rôle d'Alceste ses éminentes qualités de tragédienne et de cantatrice. L'opéra d'*Alceste* fut encore donné en 1866, et Mlle Battu y révéla des qualités jusque-là ignorées ; ce qui prouve l'utilité de monter les grands ouvrages en dehors du répertoire moderne, dans l'intérêt du progrès de l'art du chant et du jeu des artistes. La musique de Gluck perd beaucoup à être déplacée de son cadre scénique ; cependant nous citerons plusieurs airs dont les beautés sont partout et toujours admirées. Le grand air : *Non, ce n'est point un sacrifice;* l'invocation puissante : *Divinités du Styx*, et l'andante si gracieux et si touchant : *Ah! divinités implacables!*

Quant à l'orchestration, nous signalerons moins l'ouverture, qui est une introduction pleine de tristesse dans le mode mineur, et à laquelle on peut reprocher peut-être un peu de monotonie, que la *Marche religieuse*. Il paraît difficile d'imaginer un effet plus grandiose, plus hiératique, et si les *gruppetti* n'y accusaient pas trop le goût du temps, cette marche pourrait être considérée comme le modèle le plus parfait de ce genre de composition.

ALCESTE, opéra sérieux de Wieland, musique de Schweitzer, représenté à Leipzig en 1774.

ALCESTE, opéra, musique de Gresnick, représenté à Londres en 1786.

ALCESTE, opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Venise vers 1793.

ALCESTE (L'), opéra, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1799.

ALCESTE, tragédie en trois actes et en vers, imitée du théâtre grec d'Euripide, par M. Hippolyte Lucas, avec des chœurs, musique d'Elwart, représentée à l'Odéon le 16 mars 1847. Cette tentative réussit faiblement.

ALCESTE ou LE TRIOMPHE D'ALCIDE, tragédie lyrique en cinq actes et en vers de Quinault, musique de Lulli, représentée sur le théâtre du Palais-Royal, le 19 janvier 1674, puis à Saint-Germain, enfin à Paris, et toujours avec succès. Mais on comprend que le chef-d'œuvre de Gluck l'ait fait oublier, comme son *Armide* a éclipsé l'*Armide* de Lulli, qui cependant renferme de grandes beautés. Un seul morceau de l'*Alceste* a survécu au naufrage de la partition du maître florentin, et mérite d'être signalé aux amateurs de la musique expressive et touchante ; c'est l'air : *Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?*

ALCHIMISTA (L'), opéra italien, musique

de Rossi Lauro, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, en 1853.

ALCHIMISTE (L'), opéra, musique de Schuster, représenté à Dresde en 1777 et sur plusieurs autres théâtres allemands.

ALCHIMISTE (L'), opéra-comique, musique de Hoffmeister, né en 1754, mort en 1812.

ALCHIMISTE (L'), opéra, musique de André, né en 1741, mort en 1799.

ALCHIMISTE (L'), opéra allemand, musique de Spohr, représenté à Cassel en 1832.

ALCHIMISTE (L'), opéra en un acte, musique de M. Léon Paliard, représenté à Lyon le 28 février 1855.

ALCIADE E TELESIA, opéra, musique de J. Giordani, représenté à Rome en 1787.

ALCIBIADE, opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1680.

ALCIBIADE, opéra allemand, musique de Steffani, représenté à Hambourg en 1697.

ALCIBIADE, opéra, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1825.

ALCIBIADE, opéra en deux actes, paroles de Scribe, musique de C.-L.-J. Hanssens, représenté à Bruxelles en 1829.

ALCIBIADE, O VIOLENZA D'AMORE (L'), opéra italien, musique de Ballarotti, en collaboration avec François Gasparini, représenté à Venise en 1699.

ALCIBIADE SOLITAIRE, opéra en deux actes, paroles de Cuvelier et Barouillet, musique de Louis-Alexandre Piccinni, représenté à l'Opéra le 8 mars 1824.

ALCIDE, opéra allemand, mnsique de Steffani, représenté à Brunswick en 1692.

ALCIDE, opéra, musique de Hæffner, représenté au théâtre Royal de Stockholm vers 1789.

ALCIDE AL BIVIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Paisiello, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1779.

ALCIDE AL BIVIO, opéra italien, musique de Righini, représenté à Coblentz en 1789.

ALCIDE, O VIOLENZA D'AMORE (L'), opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1709.

ALCIDE ou LE TRIOMPHE D'HERCULE, opéra en cinq actes, paroles de Campistron musique de Marais et de Louis Lulli, fils du grand compositeur, représenté à l'Académie royale de musique le 3 février 1693. Fils aîné de l'illustre Baptiste, Louis hérita des places lucratives de son père, mais non de son génie. *Alcide* ne renferme aucune beauté qui recommande cette œuvre à l'attention de l'amateur de musique ancienne. A l'occasion de la chute de cet opéra, on fit le quatrain suivant :

A force de forger, on devient forgeron :
Il n'en est pas ainsi du pauvre Campistron;
Au lieu d'avancer, il recule,

Voyez *Hercule*.

ALCIMENA, PRINCIPESSA DELL' ISOLE FORTUNATE, opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1750.

ALCINA DELUSA DA RUGGIERO, opéra italien, musique d'Albinoni, représenté en 1725.

ALCINDO, opéra, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1664.

ALCINDOR, opéra-féerie en trois actes, paroles de Rochon de Chabannes, musique de Dezède, représenté à Paris le 17 avril 1787. Ce fut le dernier ouvrage de ce gracieux compositeur, qui eut aussi son heure de succès. Les ballets, les décorations, le magnifique spectacle d'*Alcindor* ne permettaient guère à un public encore peu musicien de remarquer les charmantes mélodies que cet opéra renferme, et qui ne sont pas inférieures à celles de *Blaise et Babet* du même auteur.

ALCINDOR, opéra, musique de Spontini, représenté, le 25 mai 1825, pour le mariage de la princesse Louise avec le prince Frédéric des Pays-Bas.

ALCINDOR ET ZAÏDE, opéra en trois actes, musique de Grétry (non représenté).

ALCINE, tragédie lyrique en cinq actes avec prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, représenté à l'Académie royale de musique le 15 janvier 1705.

ALCINE, opéra anglais, musique de Hændel, représenté à Londres le 8 avril 1735.

ALCINE, opéra, musique du comte Laville de Lacépède. Reçu à l'Opéra en 1786, mais non représenté.

ALCINE, opéra, musique de Antoine Bianchi, représenté au théâtre National de Berlin le 16 février 1794.

ALCYONE, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Lamotte, musique de Marais, re-

présentée à l'Académie royale de musique le 18 février 1706.

ALCMENA, opéra anglais, musique de Michel Arne et de Battishill, représenté au théâtre de Drury-Lane en 1764.

ALDA, opéra-comique en un acte, paroles de Bayard et Duport, musique de Thys, représenté le 8 juillet 1835; épisode militaire et galant d'une des guerres de l'Empire.

ALDA, opéra, musique de Derkum, représenté à Cologne en 1846.

ALDESO, opéra italien, musique de Porta (Jean), représenté à Venise en 1727.

ALDIMIRO, OVERO FAVOR PER FAVORE (L'), mélodrame en trois actes, paroles de G. de Totis, représenté à Rome vers 1688.

ALDINA, opéra italien, musique de Ricardo Gandolfi, compositeur génois, élève de Pacini, représenté à Milan le 1er décembre 1863.

ALERTE, opéra-comique en trois actes, représenté à Lille en février 1837. C'était un produit indigène dont la ville ne s'est pas cru le droit de se montrer fière. Aussi n'a-t-elle pas transmis le nom des auteurs à l'histoire.

ALESSANDRO, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1726.

ALESSANDRO, opéra, musique de Duni, représenté vere 1736 en Italie.

ALESSANDRO, opéra italien, musique de Leo, représenté au théâtre des Fiorentini à Naples en 1741.

ALESSANDRO, opéra italien, musique de Himmel, représenté à Saint-Pétersbourg en 1799.

ALESSANDRO AMANTE, opéra italien, musique de Boretti, représenté en 1667.

ALESSANDRO E TIMOTEO, opéra italien musique de Sarti, représenté à Venise en 1782.

ALESSANDRO E TIMOTEO, opéra de Sarti, refait par Perotti (Jean-Augustin), et représenté à Londres en 1800.

ALESSANDRO FRA GLI AMAZZONI (L'), opéra, musique de Chelleri, représenté à Venise en 1715.

ALESSANDRO IL GRANDE IN SIDONE, opéra italien, musique de Mancini, représenté au théâtre San Bartolomeo en 1706.

ALESSANDRO IN ARMENIA, opéra italien, musique de Buroni, représenté à Venise en 1762.

ALESSANDRO IN ARMENIA, opéra, musique de Borghi, représenté à Venise en 1768.

ALESSANDRO IN EFESO, opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Milan en 1810.

ALESSANDRO IN PERSIA, opéra italien, musique de Paradies, représenté à Lucques en 1738.

ALESSANDRO IN PERSIA, opéra napolitain, musique de Arena, représenté à Londres en 1741.

ALESSANDRO IN PERSIA, opéra italien, musique de Lampugnani, représenté à Londres en 1748.

ALESSANDRO IN SIDONE, opéra italien, musique de Conti (François), représenté à Vienne en 1721.

ALESSANDRO IN SUSA, opéra italien, musique de Manza, représenté en 1708. Ce compositeur, né à Brescia vers la fin du XVIIe siècle, est auteur de deux opéras dont on ne connaît que les titres.

ALESSANDRO MAGNO IN SIDONE, opéra italien, musique de Ziaui, représenté à Venise en 1679.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Leo, représenté à Rome en 1727. L'œuvre du célèbre poëte romain, le Racine de l'Italie, a fourni le sujet de plus de quarante opéras italiens, auxquels il faut encore ajouter quelques opéras français. Les plus illustres maîtres n'ont pas craint l'écueil de la comparaison en traitant à l'envi un sujet devenu banal en quelque sorte, tant ils étaient séduits par l'harmonie incomparable des vers de Métastase. Il y a eu toutefois des arrangements fréquents qui n'ont qu'un rapport éloigné avec la pièce originale. Lorsque celle-ci a servi de livret au compositeur sans altération sensible, nous l'indiquons en rappelant le nom du poëte.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Dresde vers 1730.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Vinci, représenté au théâtre Delle Dame, à Rome, en 1730.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Milan en 1732.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Mancini, représenté au théâtre San Bartolomeo en 1732.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1733.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Schiassi, représenté à Bologne en 1734.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Pescetti, représenté à Venise en 1740.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Araja, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1740.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1744.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gluck, représenté à Turin en 1745.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Perez, représenté à Gênes en 1751. Représenté aussi avec une nouvelle musique, à Lisbonne, en 1755.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Latilla, représenté en 1753.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Galuppi, représenté sur plusieurs scènes de l'Italie en 1755.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1757.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Scolari, représenté à Venise en 1758.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Rome en 1758, et à Naples en 1775, avec une musique nouvelle.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de J. Holzbauer, représenté à Milan en 1759.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Londres en 1761.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Majo, repr. à Naples en 1767.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Naumann, représenté à Venise en 1768.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Venise en 1768, et à Turin vers 1770, avec une musique nouvelle.

ALESSANDRO NELLE INDIE, opéra italien, musique de Bertoni, représenté en 1770.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Cabalone, représenté à Naples vers 1770.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Modène de 1773 à 1776.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Corri (Dominique), représenté à Londres en 1774.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Rust (Jacques), représenté en Italie en 1775.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Mortellari, représenté en 1779.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Cimarosa, représenté à Rome en 1781.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra, musique de Cherubini, repr. à Mantoue, en 1784.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra en trois actes, musique de Gresnick, représenté à Londres en 1785.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra, musique de Chiavacci, repr. à Milan vers 1786.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome, en 1787, pendant le carnaval, et à Venise en 1791.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien musique de Bianchi, repr. à Brescia en 1788.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Londres en 1789 et à Turin en 1793.

ALESSANDRO NELL' INDIE, opéra de Pacini, un des compositeurs les plus féconds et les plus populaires de l'Italie. Cet ouvrage fut représenté à Naples en 1824. La cavatine *Se d'amor* a traversé les monts, avec la prière de la *Niobe*, du même maître.

ALESSANDRO SEVERO, opéra italien, musique de Lotti, représenté à Venise en 1717.

ALESSANDRO SEVERO, opéra, musique de Chelleri, représenté à Brescia, en 1718.

ALESSANDRO SEVERO, opéra italien avec des intermèdes bouffes, musique de Sarri, représenté au théâtre San-Bartolomeo en 1719.

ALESSANDRO SEVERO, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1733.

ALESSANDRO SEVERO, opéra, musique de Bernasconi, représenté à Venise en 1741.

ALESSANDRO SEVERO, opéra italien, musique de Sacchini, repr. à Venise vers 1770.

ALESSANDRO STRADELLA, opéra en trois actes, livret imité des pièces portant le même titre et écrites par MM. Emile Deschamps, Emilien Pacini, Paul Duport et de Forges, musique de M. de Flotow, représenté d'abord en langue allemande à Hambourg, dans le mois de décembre 1844, et en italien à Paris le 19 février 1863. La partition est une des plus distinguées de l'auteur de *Martha*. Les rôles des *bravi* Malvoglio et Barbarino ont un caractère fort saisissant et original. On a applaudi beaucoup la canzone *Beviam compar, glu! glu! Che il buon vin è salutar.* L'ouvrage a été chanté par Naudin, Zucchini, Delle Sedie, et Mlle Battu. Cet opéra a été aussi représenté avec succès au théâtre royal de Munich, le 29 septembre 1845.

ALESSANDRO STRADELLA, opéra, musique de Doppler, représenté à Vienne en 1845, et repris en 1862.

ALESSANDRO VINCITOR DI SE STESSO, opéra, musique de Cavalli, représenté en 1651.

ALEXANDER I APPELLES (*Alexandre chez Apelle*), opéra polonais en un acte, musique de Kurpinski, repr. à Varsovie en 1815.

ALEXANDRE, opéra sérieux, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1794.

ALEXANDRE, opéra allemand, musique de Tayber, représenté à Vienne et à Léopolstadt vers 1800.

ALEXANDRE À BABYLONE, opéra en trois actes, musique de Lesueur, reçu à l'Opéra en 1823, mais non représenté.

ALEXANDRE À ÉPHÈSE, opéra allemand sérieux, musique de Lindpaintner, représenté vers 1811.

ALEXANDRE À SIDON, opéra, musique de Foertsch (Jean-Philippe), représenté en Allemagne en 1688.

ALEXANDRE AUX INDES, grand opéra, musique de Kozeluch, repr. à Prague en 1774.

ALEXANDRE AUX INDES, tragédie-opéra en trois actes, paroles de Morel, musique de Méreaux, représentée à l'Opéra le 26 août 1783. Le sujet de cet ouvrage est le même que celui de l'*Alexandre* de Racine. Mais évidemment celui de Métastase et la vogue extraordinaire obtenue par ce sujet de l'autre côté des Alpes, l'ont fait choisir par les auteurs français. La musique a obtenu un certain succès, et les airs de ballet ont été populaires.

ALEXANDRE EN PERSE, opéra en quatre actes, musique de J.-N.-C. Gœtze, représenté vers 1820.

ALEXANDRE L'ORGUEILLEUX, opéra allemand, musique de Steffani, représenté à Hambourg en 1695.

ALEXANDRE SÉVÈRE, opéra allemand, musique de Hændel, représenté à Londres en 1737, et en mars 1738, avec une traduction anglaise.

ALEXI, opéra italien, musique de Conti (Charles), représenté au théâtre Saint-Charles de Naples, le 6 juillet 1828.

ALEXIS ET DAPHNÉ, opéra-pastorale, en un acte, musique de Chabanon de Maugris, amateur distingué, né à Saint-Domingue en 1736, mort le 17 novembre 1780. Cet ouvrage fut donné à l'Opéra. Chabanon de Maugris est le frère de l'académicien de ce nom, auteur de l'excellent ouvrage ayant pour titre : *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, publié en 1785.

ALEXIS ET DAPHNÉ, opéra en un acte, musique de Gossec, représenté à l'Opéra le 26 septembre 1775.

ALEXIS ET JUSTINE, opéra-comique en deux actes, paroles de Monvel, musique de Dezède, représenté le 14 janvier 1785, à Versailles, et le 17 à Paris, à la Comédie-Italienne.

ALEXIS ou L'ERREUR D'UN BON PÈRE, opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté aux Italiens le 24 janvier 1798. Alexis, maltraité par une belle-mère, a quitté fort jeune la maison paternelle. Sept années se sont écou-

lées. Il y revient comme neveu du jardinier. Sa belle-mère est morte ; son père, qui croit qu'Alexis n'est plus de ce monde, a adopté une jeune orpheline. Il s'intéresse à l'inconnu, lui fait raconter son histoire, et s'emploie pour le réconcilier avec sa famille. Il écrit même une lettre sous la dictée de son fils ; quand il s'agit d'y mettre l'adresse, tout se découvre : Alexis tombe dans les bras de son père qui lui rend toute son affection et lui donne la main de la jeune orpheline. Il n'en fallait pas davantage pour émouvoir le parterre et inspirer au sensible Dalayrac des petits airs gracieux et tendres.

ALEXIS ET ROSETTE ou **LES UHLANS**, pièce républicaine en un acte et en vers libres, mêlée d'ariettes, paroles de Desriaux, musique de Porta, représentée sur le Théâtre français comique et lyrique le 3 août 1793.

ALFONSO, opéra italien, musique de Mancini, représenté au collége des Nobles, dirigé par les jésuites en 1697.

ALFONSO, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1738.

ALFONSO, opéra italien, musique de Lampugnani, représenté à l'Opéra italien de Londres le 3 janvier 1744.

ALFONSO D'ARAGONA, opéra italien en un acte, musique de Sarmiento, représenté au théâtre Saint-Charles de Naples le 30 mai 1838.

ALFONSO E CORA, opéra italien, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala de Milan, en 1803.

ALFONSO E ESTRELLA, opéra allemand, musique de F. Schubert, représenté au théâtre de la Cour, à Weimar, le 24 juin 1854. L'accueil fait à cet ouvrage a été très-froid. Les idées qui règnent à Weimar nous font désirer une seconde épreuve ailleurs.

ALFONSO ED ELISA, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Mantoue au printemps de 1823.

ALFONSO PRIMO, opéra, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1694.

ALFRED, tragédie lyrique, musique de Pitterlin, représenté à Magdebourg en 1797.

ALFRED, grand opéra, paroles de Kotzebue, musique de Wolfram, représenté à Dresde en 1826.

ALFRED DER GROSSE (*Alfred le Grand*), opéra héroïque en deux actes, paroles de Kœrner, musique de Schmidt, représenté à Berlin en 1830.

ALFRED LE GRAND, opéra en trois actes, musique de Reuling, représenté à Vienne en 1840.

ALFREDO IL GRANDE, opéra, musique de Donizetti, représenté à Venise en 1823.

ALI-BABA, opéra allemand, musique de Marschner, représenté vers 1822.

ALI-BABA ou **LES QUARANTE VOLEURS**, opéra en quatre actes précédé d'un prologue, paroles de Scribe et Mélesville, musique de Cherubini, représenté à l'Académie royale de Musique, le 22 juillet 1833. Le livret n'était que l'arrangement d'une vieille pièce écrite en 1793, par Duveyrier-Mélesville père, sous le titre de *Koukourgi*, et non représentée. La partition n'eut qu'un succès d'estime. Elle était l'œuvre d'un vieillard de soixante-treize ans. M. Fétis, qui l'a entendue, assure qu'elle renferme néanmoins de grandes beautés, et que plusieurs morceaux sont encore dignes du grand compositeur. Chérubini avait introduit dans cet opéra la marche de *Faniska*, ouvrage joué à Vienne en 1805, et la belle bacchanale de son ballet d'*Achille à Scyros*. Un vers du poëme excita un scandale parmi les puristes. Voici ce vers :

Au moka surtout je songeais.

C'était un prétexte de plaisanterie plutôt que d'indignation littéraire. Nourrit, Levasseur ; Mmes Falcon et Damoreau créèrent les rôles principaux.

ALI D'AMORE (LE) [*Les ailes d'amour*], opéra italien, musique de Rauzzini, représenté à Munich en 1770.

ALI, PACHA DE JANINA, opéra de Lortzing, compositeur berlinois, fut représenté avec succès en 1826 dans les principales villes d'Allemagne.

ALI ET REZIA, ou **LA RENCONTRE IMPRÉVUE**, opéra-bouffon en trois actes, tiré des *Pèlerins de la Mecque*, paroles de Dancourt (comédien), musique de Gluck, représenté à Vienne en 1764 et imprimé. Cet ouvrage a été joué à la Comédie italienne le 1er mai 1790, sous le titre des *Fous de Médine* ou *la Rencontre imprévue*, avec une musique arrangée par Solié.

ALICE, drame lyrique en un acte, paroles de M. le vicomte Honoré de Sussy et Darnay de Laperrière, musique de Frédéric de Flo-

tow, représenté au théâtre de l'hôtel de Castellane le 8 avril 1837. On a distingué dans cet ouvrage la romance et l'air de Charles Stuart, un bon trio entre William Scott, Charles Stuart et Alice, ainsi qu'un quatuor avec chœurs. D'après le nom des personnages, on voit que le livret a été tiré du roman de *Woodstock.* L'opéra a été chanté par Mme de Forges, le comte de Lucotte, le vicomte Bordesoulle, et M. Panel, baryton plein de verve comique, dont le nom se retrouve dans tous les opéras de société joués à cette époque.

ALICE ET CLARI, opéra en trois actes, musique d'Eugène Prévost, représenté à New-York en 1846.

ALIDIA, grand opéra en trois actes, musique de François Lachner, représenté à Munich le 12 avril 1839.

ALIDORO, opéra italien, musique de Leo (1719-1744).

ALIMAN, ou **L'ARMÉE DE BONAPARTE EN ÉGYPTE**, opéra en deux actes, musique de Rumler, représenté à Prague en 1804.

ALIMON ET ZAYDE, opéra en trois actes, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Stuttgard en 1813.

ALINA, REGINA DE GOLCONDA, opéra italien de Donizetti, représenté à Gênes en 1828. Lorsqu'on en donna une reprise à Saint-Pétersbourg en 1851, avec le concours de la signora Maray, de Tamberlick, Coletti et Rossi, la musique fut fort goûtée.

ALINA, opéra italien, musique de M. Gaetano Braga, représenté à Naples en août 1853.

ALINE, REINE DE GOLCONDE, opéra-comique en trois actes, paroles de Vial et Favières, musique de Berton, représenté au théâtre Feydeau le 2 septembre 1803. La musique eut du succès et fut arrangée en ballet vingt ans plus tard par G. Dugazon. Ce ballet fut représenté à l'Académie royale de musique le 1er octobre 1823. Il y eut une reprise de cet ouvrage à l'Opéra national, alors dirigé par Adolphe Adam, le 16 novembre 1847.

ALINE ET DUPRÉ, ou **LE MARCHAND DE MARRONS**, opéra-comique en deux actes, musique de Rigel (Henri-Joseph), représenté au théâtre de Beaujolais le 9 août 1788.

ALINE ET JULIEN, ou **L'HEUREUX EXPÉDIENT**, opéra-comique en un acte, paroles de Moline, musique de Lefèvre, représenté au théâtre des Victoires nationales en 1799.

ALINE, REINE DE GOLCONDE, opéra suédois, musique de Uttini, représenté à Stockholm en 1755.

ALINE, REINE DE GOLCONDE, opéra-ballet en trois actes, paroles de Sedaine, musique de Monsigny, représenté le 15 avril 1766. Un conte de Boufflers avait fourni le sujet à Sedaine, mais les paroles devaient réussir moins bien sur la scène qu'à la lecture. Du reste, la musique de ce ballet héroïque n'était pas tellement remarquable que l'immense succès du *Déserteur* représenté trois ans après ne la fît promptement oublier.

ALINE, REINE DE GOLCONDE, opéra en trois actes, musique de Schulz, représenté à Copenhague en 1789.

ALINE, REINE DE GOLGONDE, opéra, musique de Boieldieu, représenté à Saint-Pétersbourg en 1808. Le sujet a été tiré de l'opéra déjà mis en musique par Berton.

ALISBELLE, ou **LES CRIMES DE LA FÉODALITÉ**, opéra en trois actes, paroles de Desforges, musique de L.-E. Jadin, représenté au Théâtre-National, rue de la Loi, le 27 février 1794.

ALISIA DI RIEUX, opéra italien, musique de Lillo, représenté à Rome en 1838.

ALIX DE BEAUCAIRE, drame lyrique en trois actes, paroles de Boutillier, musique de Rigel, représenté le 10 novembre 1791 au théâtre Montansier. C'est sans doute le jugement de Salomon qui a donné l'idée de la pièce. Le père d'Alix veut la marier au comte d'Egmont ; mais la malheureuse fille s'est laissé séduire par sir Hugues, écuyer du comte de Beaucaire, et elle a un fils. Le père soupçonne la vérité, et, pour en acquérir la certitude, il donne l'ordre simulé de précipiter du haut d'un rocher cet enfant. Alix a déjà saisi son fils et va se jeter avec lui dans l'abîme. A cette marque d'amour maternel, le comte d'Egmont lui-même est attendri, demande au comte de Beaucaire la grâce de sa fille et obtient son consentement à l'union des deux amants. La musique de Rigel a semblé exprimer convenablement les situations romanesques de ce drame.

ALKOOL, opéra-comique allemand, musique de Schneider, représenté à Cobourg en 1800.

ALLAN CAMERON, opéra italien en trois actes, poëme de Piave, musique de Giovanni Pacini, représenté sur le théâtre de la Fenice, à Venise, en 1851.

ALLAN MAC AULAY, opéra italien en trois actes, musique de Aspa, représenté au théâtre Nuovo dans l'été de 1838.

ALLE IRREN SICH (*Tous se trompent*), opéra allemand en trois actes, musique de Hubatschek, représenté vers 1789.

ALLLE NEUN, UND DER CENTRUM, opéra allemand, musique de Haibel, représenté à Vienne vers 1797.

ALLEGRIA IN CAMPAGNA (L'), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Venise en 1794.

ALLEGRO IL PENSEROSO ED IL MODERATO (L'), opéra allégorique, musique de Hændel, représenté à Londres en 1740.

ALLOGIO MILITARE (L'), opéra italien en un acte, musique de Pavesi, représenté à Venise dans l'automne de 1807.

ALLOGIO MILITARE (L'), opéra-buffa en un acte, musique de C.-J. Paris, représenté à Vienne en 1829.

ALMA UND SELMAR, duodrame, musique de Ronconi (Sébastien), représenté à Postdam en 1793.

ALMANZOR, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1703.

ALMANZOR, opéra italien, musique de Tadolini, représenté à Trieste vers 1828.

ALMANZOR (DON), opéra-comique en un acte, paroles de M. Lajarte et Ulbach, musique de M. Renaud de Vilbac, représenté au Théâtre-Lyrique le 16 avril 1858. Joué par Cibot, Wartel fils, Mlles Moreau et Girard.

ALMASIS, opéra en un acte, paroles de Moncrif, musique de Royer (Joseph-Nicolas-Pancrace), représenté à Versailles le 26 février 1748, et à l'Académie royale de musique le 28 août 1750.

ALMAZINDE, opéra allemand en trois actes, musique de Bierey, représenté à Breslau en 1816.

ALMERICE IN CIPRO, opéra italien, musique de Gaudio (Antoine del), représenté en 1675.

ALMERINDA (L'), opéra, musique de Boniventi, représenté en 1691.

ALMINA, opéra italien, musique de Francesco Cortesi, représenté à Rome en janvier 1859.

ALMIRA (L'), opéra, musique de Boniventi, représenté en 1691.

ALMIRA, opéra allemand, musique de Hændel, représenté à Hambourg en 1704.

ALMIRA, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1706.

ALMIRO, RE DI CORINTO, opéra, musique de Pignati, représenté vers 1695 au théâtre San-Giovanni et San-Paolo.

ALOÏS GONZAGA, drame lyrique, musique de Kumpf, représenté au collége des jésuites de Munich en 1727.

ALPENHIRT (DIE) [*Le Pâtre des Alpes*], opéra allemand, musique de Nohr, représenté à Meiningen en 1831.

ALPENHÜTTE (DIE) [*La Chaumière des Alpes*], opéra allemand, paroles de Kotzebue, musique de J. Miller, représenté à Kœnigsberg vers 1814.

ALPENHÜTTER (DIE) [*La Chaumière des Alpes*], opéra en un acte, paroles de Kotzebue, musique de Conradin Kreutzer, représenté en 1816.

ALPENHÜTTE (DIE) [*La Chaumière des Alpes*], opéra allemand, musique de Schmidt (Samuel), représenté à Kœnigsberg en 1816.

ALPENHUTTE (DIE) [*La Chaumière des Alpes*], opéra allemand, musique de Steinkuhler, représenté à Dusseldorf vers 1840.

ALPENHÜTTE (DIE) [*La Chaumière des Alpes*], opéra allemand, musique de Limmer, représenté en Allemagne en 1845.

ALONZO, opéra, musique de L.-G. Maurer, né en 1789.

ALONZO ET CORA, opéra, en quatre actes, paroles de Valladier, musique de Méhul, représenté à l'Opéra le 15 février 1791. Méhul avait vingt ans lorsqu'il écrivit son premier ouvrage dramatique. Huit années s'écoulèrent sans que l'administration de l'Opéra se décidât à le faire représenter. Il fallut le succès d'*Euphrosine et Corradin* à l'Opéra-Comique pour l'y déterminer. *Cora* réussit peu.

ALOR, ou **LES HUNS DEVANT MERSEBOURG**, opéra allemand, musique de E. Hummel, représenté à Weimar en 1843.

ALPHÉE ET ARÉTHUSE, opéra-ballet en un acte, tiré de l'opéra d'*Aréthuse*, paroles de Danchet musique de Campra, avec prologue, dont les paroles sont de Pellegrin et la musique de Monteclair, représenté à l'Opéra le 22 août 1752.

ALPHONSE D'ARAGON, opéra en trois actes, paroles de Souriguière, musique de Bochsa, représenté à l'Opéra-Comique le 19 août 1814.

ALPHONSE ET LÉONORE, ou **L'HEUREUX PROCÈS**, comédie en un acte mêlée d'ariettes, paroles de C. Leprévost d'Iray, musique de Gresnick, représenté au théâtre Feydeau le 29 novembre 1797.

ALRUNA, opéra allemand, musique de Spohr. Cet ouvrage fut écrit en 1816; mais l'ouverture seule en est connue; elle fut exécutée en diverses circonstances à Frankenhausen, Cassel et Berlin.

ALSINDA (L'), opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Milan en 1785.

ALTE DER FREYER [*l'Amoureux suranné*], opéra, musique de André, né en 1741, mort en 1799.

ALTE UBERALL UND NIRGEND (DER) [*Le vieillard partout et nulle part*], opérette allemande, musique de W. Müller, représenté vers 1795.

ALTENAÏDE, opéra, musique de Bono, représenté à Vienne en 1762.

ALVAR ET MINCIA ou **LE CAPTIF DE RETOUR**, comédie en trois actes et en vers libres, mêlée d'ariettes, paroles de M. de Cailly, musique de Saint-Amans, représentée à la Comédie-Italienne le 13 juin 1770.

ALVARO, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Vienne en 1790.

ALVIDA IN ABO, opéra, musique de Antoine Bernabei, représenté à Munich en 1678.

ALVILDA, opéra, musique de Galuppi, représenté en 1737.

ALWINS ENTZAUBERUNG (*Le désenchantement d'Alwin*), opéra allemand, musique de Schneider, représenté à Leipzig en 1809.

ALZIRA, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Gênes en 1797.

ALZIRA, opéra italien, musique de Manfroce, représenté à Rome en 1810.

ALZIRA, opéra de Verdi, représenté au théâtre de San-Carlo à Naples en 1845. Cet ouvrage échoua tout d'abord et ne se releva qu'incomplétement.

ALZIRE, opéra sérieux, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1794.

AMA PIÙ CHI MEN SI CREDE, opéra italien, musique de Lotti, représenté à Venise en 1709.

AMADIS, opéra, musique de Hændel, représenté à Londres en 1715.

AMADIS DE GAULE, tragédie-lyrique en cinq actes, paroles de Quinault, musique de Lulli, représentée à Paris le 18 janvier 1684, et à Versailles l'année suivante. Pendant plus d'un demi-siècle, cet ouvrage, un des meilleurs du célèbre compositeur, excita l'admiration de la cour et de la ville. Lorsqu'il fut repris, en 1731, la Carmago y dansa, au quatrième acte, l'entrée qui avait été exécutée précédemment par Mlle Sallé. Les gazettes du temps font un pompeux récit de la septième reprise, qui eut lieu en 1740, avec le chanteur Jélyotte et la gracieuse Mlle Lemaure qui jouait le rôle d'Oriane.

Une déclamation noble et soutenue, une interprétation toujours fidèle et expressive des paroles distinguent la partition d'*Amadis*. L'air : *Bois épais, redouble ton ombre*, est un chef-d'œuvre, et la chanson avec chœur : *Suivons l'Amour*, offre une belle harmonie qui n'exclut pas la grâce.

AMADIS, parodie en vaudeville, paroles de Romagnesi et Riccoboni fils, représentée au Nouveau Théâtre-Italien le 19 décembre 1740. Cette parodie d'*Amadis de Gaule* eut presque autant de succès que la pièce de Quinault et Lulli. On y remarque la critique suivante, qui n'a pas attendu notre époque pour se produire :

On voulait jadis que le chant
Fût naturel, noble et touchant ;
Jadis c'était l'usage.
A l'Opéra présentement,
On n'applaudit qu'au tapage ;
C'est l'usage d'à présent.

La sonorité des vingt-deux violons de Lulli ne devait pas être bien puissante. La critique porte principalement sur l'usage immodéré que les chanteurs faisaient de leur voix. On devait crier beaucoup et d'autant plus fort que les parties vocales sont écrites très-haut, même en tenant compte du diapason moyen en usage à cette époque.

AMADIS DE GRÈCE, tragédie lyrique en cinq actes avec prologue, paroles de Lamotte, musique de Destouches, représentée le 26 mars 1699.

AMADIS DES GAULES, opéra, musique de Berton, en collaboration avec La Borde, représenté le 4 décembre 1771. Berton avait été chargé de refaire l'opéra de Lulli ; le succès ne justifia point cette témérité.

AMADIS DES GAULES, opéra en trois actes, paroles de Devisme et Saint-Alphonse, musique de Chrétien Bach, représenté à l'Opéra le 10 décembre 1779. Le manuscrit, dit M. Fétis, fut payé à l'auteur dix mille francs, honoraires bien considérables à cette époque.

AMADIS DES GAULES, opéra allemand, musique de Stengel, représenté au théâtre de Hambourg en 1798.

AMAGE, REGINA DE' SARMATI, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1694.

AMALASSUNTE, REGINA DE' GOTI (L'), opéra italien, musique de Chelleri, représenté à Venise en 1718.

AMALASUNTA, grand opéra allemand, musique de Wilderer, représenté à Dusseldorf en 1713.

AMALIA, opéra italien, musique de Lampe, représenté en 1832.

AMALIA, opéra italien semi-seria, musique de Maëschini, représenté sur le théâtre Viazza-Vecchia, à Florence, au mois de décembre 1837.

AMALIA, OR THE LOVE TEST (*Amélie, ou l'Amour éprouvé*), opéra anglais, musique de Balfe, représenté à Londres en 1838.

AMALIA CANDIANA, opéra, musique de Lauretis, représenté au théâtre Saint-Charles de Naples en 1845.

AMALIA DI VISCARDO, opéra italien, musique de Capoci, représenté à Rome en 1842.

AMALIA E PALMER, opéra, musique de Celli, représenté à Milan vers 1814.

AMANDA ou **COMTESSE ET PAYSANNE**, opéra allemand en deux actes, musique de M. Wermeyer, représenté au théâtre de la Cour, à Cobourg, en mai 1856.

AMANT A L'ÉPREUVE (L') ou **LA DAME INVISIBLE**, opéra-comique en deux actes, paroles de Moline et Fillette, dit Loraux, musique de Berton (Henri Montan), représenté aux Italiens le 5 décembre 1787. La princesse Eléonore éprouve la sincérité de son amant, don Carlos, en lui faisant faire des avances par sa servante affublée des habits d'une princesse étrangère. Don Carlos, qui cependant n'a vu sa maîtresse que sous le masque, résiste jusqu'au moment où celle-ci se fait connaître et accepte l'hommage de sa flamme. Cette pièce a paru ridicule, mais la musique lui a valu un certain nombre de représentations; cependant elle n'a pas été imprimée. Dans les *Annales dramatiques*, Berton est souvent appelé Lebreton, ce qui montre une fois de plus avec quelle négligence ces sortes de recueils ont été fabriqués sous le rapport musical.

AMANT ALCHIMISTE (L'), opéra-comique en trois actes, musique de Catrufo, représenté à Genève en 1808.

AMANT CORSAIRE (L'), opéra-comique en deux actes et en prose, paroles d'Anseaume et Salverte, musique du marquis de Lasalle d'Offemont, représenté à la Comédie-Italienne le 3 juin 1762.

AMANT DE TROIS JEUNES FILLES (L'), petit opéra allemand, musique de Wraniczky, représenté à Vienne en 1791.

AMANT DÉGUISÉ (L') ou **LE JARDINIER SUPPOSÉ**, comédie en un acte, et en vers libres, mêlée d'ariettes, paroles de Favart et de l'abbé Voisenon, musique de Philidor (François-André Danican), représentée le 3 septembre 1769 à la Comédie-Italienne.

AMANT ÉCHO (L'), opéra, musique de Raymont, représenté au théâtre de Beaujolais vers 1765.

AMANT ET LE FRERE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de M. de Leuven, musique de M. Van der Does, représenté à La Haye en mars 1855.

AMANT ET LE MARI (L'), opéra-comique en deux actes, paroles d'Etienne et Roger, musique de M. Fétis, représenté au théâtre Feydeau le 8 juin 1820.

AMANT JALOUX (L'), comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, paroles de d'Hèle, musique de Grétry, représentée à Versailles le 20 novembre 1778, et à Paris le 23 décembre de la même année. Cet opéra est un des meilleurs de Grétry, et il est longtemps resté au répertoire. La sérénade chantée par Florival au second acte : *Tandis que tout sommeille*, est d'un sentiment exquis.

AMANT JALOUX (L'), opéra en trois actes, musique de Mengozzi, représenté au Théâtre des Variétés-Montansier le 2 février 1796.

AMANT LÉGATAIRE (L'), opéra, musique de Helmont, représenté au Grand-Théâtre de Bruxelles vers 1780.

AMANT POUR RIRE (L'), opéra-comique en un acte, musique de Wanson, représenté au théâtre de Liége en 1835.

AMANT RIVAL DE SA MAÎTRESSE (L'), opéra-comique en un acte, paroles d'Henrion, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre de la porte Saint-Martin, le 14 novembre 1803.

AMANT STATUE (L'), opéra-comique en un acte, mêlé d'ariettes, paroles de Guichard, musique de M. de Lusse, représenté à la foire Saint-Laurent le 18 août 1759.

AMANT STATUE (L'), opéra-comique en un acte, en vaudevilles, de Desfontaines, représenté à la Comédie-Italienne le 20 février 1781, mis en musique par Dalayrac le 4 août 1785. Un amant s'imagine de paraître en statue aux yeux de sa maîtresse; cette statue s'anime, et joue à ravir de la flûte; un dialogue assez amusant s'engage. C'est une bagatelle que Dalayrac a traitée avec grâce et légèreté. Mlle Renaud aînée jouait avec succès le rôle de Célimène.

AMANT SYLPHE (L'), opéra en trois actes, musique de J.-P.-E. Martini, représenté à Versailles en 1785.

AMANT TRAVESTI (L') ou **LES MULETIERS**, opéra-comique en trois actes et en vers libres, paroles de Dubreuil tirées du conte de La Fontaine le *Muletier*, musique de Désaugiers, représenté au Théâtre de Monsieur, à la foire Saint-Germain, le 2 novembre 1790.

AMANTE ASTUTO (L'), opéra, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à New-York vers 1826.

AMANTE CHE SPENDE (L'), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1769.

AMANTE COMBATTUTO DALLE DONNE DI PUNTO (L'), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1781.

AMANTE CONTRASTATE, opéra, musique de Felici (Bartolomeo), représenté en Italie en 1768.

AMANTE DI TUTTE (L'), opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1762.

AMANTE EROE (L'), opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1690.

AMANTE IMPAZZITO (L'), opéra italien, musique de Ballarotti, représenté à Venise en 1714.

AMANTE PRIGIONIERO (L'), opéra italien musique de Bigatti, représenté à Milan, au théâtre de la Scala, en 1809.

AMANTE RIDICOLO (L'), opéra italien, musique de Piccinni (Nicolas), représenté à Naples en 1757.

AMANTE SANS LE SAVOIR (L'), opéra en un acte, musique de Solié, représenté vers 1807.

AMANTE SCHERNITO (L'), opéra-comique, musique de Lamberti, représenté en Italie vers la fin du XVIIIe siècle.

AMANTE SERVITORE (L'), opéra italien, musique de Paër, représenté à Venise en 1795.

AMANTE STATUA (L'), opéra italien, musique de Piccinni (Louis), représenté en 1793 à Venise.

AMANTI ALLA PROVA (GLI), opéra-buffa, musique de Perla, représenté à Naples vers le milieu du XVIIIe siècle.

AMANTI ALLA PROVA (GLI), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Venise en 1784, et à Milan en 1790.

AMANTI ALLA PROVA (GLI), opéra-bouffe, musique de Piticchio (François), représenté à Dresde en 1784.

AMANTI ALLA PROVA (GLI), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Nuovo en 1786.

AMANTI ALLA PROVA (GLI), opéra italien, musique de Mandanici, représenté au théâtre du Fondo vers 1827.

AMANTI CANUTI (GLI), opéra italien, musique de Anfossi, représenté à Dresde en 1784.

AMANTI COMICI (GLI), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1778.

AMANTI COMICI (GLI), opéra italien, musi-

que de Fioravanti (Valentin), représenté à Milan en 1796.

AMANTI CONFUSI (GLI), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Rome en 1788.

AMANTI CONSOLATI (GLI), opéra italien, musique de Sarti, représenté à Turin en 1779.

AMANTI DI TERUEL (GLI), opéra espagnol, paroles de la senora Rosario Zapater, musique du maestro de Aguirre, représenté à Valence en décembre 1865.

AMANTI DISPERATI (GLI), opéra, musique de Caruso, représenté à Naples en 1787, dans l'automne.

AMANTI FANATICI (GLI), opéra italien, musique de Liverati, représenté vers 1815 à Londres.

AMANTI FILARMONICI (GLI), opéra italien, musique de Gnecco, représenté en Italie, vers 1810.

AMANTI GELOSI (GLI), opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Londres en 1757.

AMANTI GENEROSI (GLI), opéra italien, musique de Mancini, représenté au théâtre San-Bartolomeo en 1705.

AMANTI GENEROSI (GLI), opéra italien, musique de Vinacesi, représenté au théâtre San-Angelo de Venise en 1708.

AMANTI IN ANGUSTIE (GLI), opéra italien, musique de Cercia, représenté à Naples dans les dernières années du dix-huitième siècle.

AMANTI IN CIMENTO, OSSIA IL GELOSO AUDACE (GLI), opéra italien, musique de Spontini, représenté à Rome en 1801.

AMANTI IN PUNTIGLIO (GLI), opéra italien, musique de Tritto (Jacques), représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1791.

AMANTI MASCHERATI (GLI), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1768.

AMANTI RAMINGHI (GLI), opéra italien, musique de Albertazzi, représenté vers 1812.

AMANTI RIDICOLI (GLI), opéra italien, musique, de Caruso, représenté à Rome en 1793.

AMANTI RIDICOLI (GLI), opéra italien, musique de Palma, représenté à Naples vers 1794.

AMANTI RIDICOLI (GLI), opéra italien, musique de Generali, représenté à Rome en 1800.

AMANTI TRAPPOLIERI (GLI), opéra italien, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Naples en 1787.

AMANTS DE VILLAGE (LES), comédie en deux actes, en vers, mêlée d'ariettes, paroles de François Riccoboni, musique de Bambini, représentée au nouveau théâtre italien, le 26 juillet 1764.

AMANTS QUERELLEURS (LES), opéra-comique, musique de Aubery du Boulley, reçu à l'Opéra-Comique, mais joué au Gymnase, arrangé en vaudeville en 1824.

AMANTS RIVAUX (LES), opéra, musique de L.-C. Moulinghem, représenté en France sur des théâtres de province, vers 1790.

AMANTS TROMPÉS (LES), opéra-comique en un acte, mêlé d'ariettes, par Anseaume et Marcouville, joué à la foire Saint-Laurent le 26 juillet 1756.

AMAR PER VENDETTA, opéra italien, musique de Ruggeri, représenté à Venise en 1702.

AMARYLLIS, opéra-ballet, paroles de Danchet, musique de Campra, représenté à l'Académie royale de musique le 10 septembre 1704. C'est un acte ajouté aux *Muses*, opéra-ballet des mêmes auteurs représenté l'année précédente.

AMASILI, drame, musique de Buri, représenté à Neuwied en 1790.

AMATEUR DE MUSIQUE (L'), opéra, paroles et musique de Raymond, représenté aux Italiens vers 1765.

AMATEURS AND ACTORS, farce anglaise, musique de J. Hart, représentée à Londres vers 1818.

AMAZILIA, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté au théâtre Saint-Charles à Naples, dans l'été de 1825.

AMAZONE (L'), opéra-comique en deux actes, musique d'Amédée de Bleauplan, imité du vaudeville de Scribe, Delestre, Poirson et Melesville portant le nom de le *Petit Dragon*, et représenté à l'Opéra-Comique le 15 novembre 1830.

AMAZONE (L'), opéra, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard en 1831.

AMAZONE (L'), opéra-comique en un acte,

paroles de M. Thomas Sauvage, musique de M. Thys, représenté à l'Opéra-Comique le 25 novembre 1845.

AMAZONES (LES), opéra polonais en deux actes, musique de Elsner, représenté à Brünn en 1795.

AMAZONES (LES), ou **LA FONDATION DE THÈBES**, opéra en trois actes, paroles de Jouy, musique de Méhul, représenté à l'Académie impériale de musique le 17 décembre 1811. Cet ouvrage, qui cependant n'est pas inférieur à d'autres du grand compositeur, n'eut pas un succès marqué.

AMAZZONE CORSARA (L'), opéra italien, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1687.

AMAZZONE CORSARA (L), opéra italien, musique de C. Monari, représenté au théâtre ducal de Milan, vers 1806.

AMAZZONE D'ARAGONA (L'), opéra italien, musique de Cavalli, représenté en 1652.

AMAZZONI (LE), opéra italien, musique de Ottani, représenté à Turin en 1784.

AMAZZONI (LE), opéra italien en deux actes, musique de Pavesi, représenté pour l'ouverture du nouveau théâtre de Bergame, en 1809.

AMBASSADE DU PARNASSE (L'), opéra allemand, musique de Schauensée, représenté à Lucerne en 1746.

AMBASSADRICE (L'), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Auber, représenté le 21 décembre 1836, la même année qu'*Actéon* et que les *Chaperons blancs*. Cet ouvrage peut être regardé comme une des meilleures partitions de l'illustre compositeur. Au succès qu'obtint tout d'abord l'*Ambassadrice* vint s'ajouter plus tard, en 1850, un intérêt d'actualité. Une célèbre cantatrice, Mlle Sontag, avait quitté le théâtre pour épouser le comte de Rossi. Le public avait goûté vivement d'abord les situations habilement présentées par M. Scribe. La réapparition de Mme de Rossi sur la scène, par suite de revers de fortune, prouva que le sujet du poëme n'était pas invraisemblable. Cette vraisemblance, dans un ouvrage appartenant au genre qui la comporte le moins, lui a conservé un attrait piquant. La musique qu'Auber a composée sur ce livret est tour à tour vive, touchante, enjouée et tendre. Sans nous arrêter à l'ouverture, qui est une de nos jolies pièces instrumentales, nous mentionnerons les couplets du premier acte, l'air bouffe : *Ah! que mon sort est beau!* la romance : *Le ciel nous a placés dans des rangs....;* le duo si expressif : *Oui, c'est moi qui viens ici, Madame l'ambassadrice*, et enfin l'air de Charlotte, au dernier acte : *Que ces murs coquets...* Pendant longtemps le rôle d'*Henriette* a servi aux débuts des jeunes élèves sortant du Conservatoire. Il se prête en effet à faire valoir les qualités d'une cantatrice. Mlle Lavoye y a obtenu son plus beau succès, ce qui n'est pas un mince mérite, quand on songe à la perfection avec laquelle madame Damoreau avait créé le personnage d'Henriette.

AMBER WITCH, opéra anglais, musique de Wallace, représenté avec beaucoup de succès au théâtre de Sa Majesté, à Londres, le 6 mars 1861. Il a été chanté par Sims Reeves, Santley et Mme Lemmens Sherrington.

AMBIZIONE DELUSA (L'), opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1744.

AMBIZIONE DELUSA (L'), opéra italien, musique de Rinaldo da Capua, représenté en Italie vers 1745.

AMBIZIONE DELUSA (L'), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté en Italie de 1818 à 1824.

AMBIZIONE DEPRESSA (L'), opéra, musique de Galuppi, représenté en 1735.

AMBIZIONE FULMINATA (L'), opéra-bouffe, musique de Tori, représenté à Munich en 1691.

AMBIZIONE PENTITA (L'), opéra, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1804.

AMBROISE, ou **VOILÀ MA JOURNÉE**, opéra-comique en un acte, paroles de Monvel, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Favart le 12 janvier 1793.

AME EN PEINE (L'), opéra en deux actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. de Flotow, représenté à l'Opéra le 29 juin 1846. Plusieurs airs d'une facture distinguée, interprétés avec goût par Baroilhet, ont fait apprécier au public parisien le talent de l'auteur, un peu oublié, du *Naufrage de la Méduse*, opéra qui avait eu cinquante-quatre représentations consécutives sur le théâtre de la Renaissance, en 1839. Le rôle de ténor a été créé par Gardoni, et Roger l'a rempli depuis avec beaucoup de charme. Cet ouvrage a été repris le 4 novembre 1859. La dé.

licieuse romance de Baroilhet : *Pendant la nuit j'ai paré ma chaumière*, a été intercalée dans l'opéra de *Martha*, représenté au Théâtre-Lyrique le 18 décembre 1865. (On en a changé les paroles.)

AMELIA, opéra italien, musique de Rossi (Lauro), représenté au théâtre Saint-Charles vers 1834.

AMELIA, opéra italien, musique de Maestrini, représenté au théâtre Della Piazza de Florence, dans l'automne de 1837.

AMÉLIE, opéra en trois actes, paroles de Desfontaines, musique de Louet, représenté au théâtre Feydeau en 1797.

AMÉLIE DE MONTFORT, opéra en trois actes, paroles de Cottereau, musique de L.-E. Jadin, représenté au théâtre de Monsieur (Feydeau), le 13 février 1792.

AMERICANA (L'), opéra italien, musique de Gardi, représenté à Venise en 1788.

AMERICANA IN OLANDA (L'), opéra italien, musique de Anfossi, représenté à Dresde vers 1793.

AMERICANI (GLI), opéra seria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Fenice, à Venise, en 1806.

AMERICANO IN FIERA (L'), opéra en deux actes, musique du comte Nicolas Gabrielli, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1838.

AMERICANO INGENTILITO (L'), opéra, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1772.

AMERICANS, musique de Braham, représenté au théâtre de Covent-Garden vers 1810.

AMI DE LA MAISON (L'), opéra-comique en trois actes et en vers libres, paroles de Marmontel, musique de Grétry, représenté pour la première fois à Fontainebleau le 26 octobre 1771, et à Paris, par les comédiens du roi, le 14 mars 1772. Grétry appliqua avec bonheur dans cet ouvrage sa théorie de l'accord intime de la musique avec le poëme : « Ne croirait-on pas, disait-il naïvement à propos de cette pièce, que c'est Marmontel qui a fait la musique et moi les paroles? » Les deux airs : *Je suis de vous très-mécontente* et *Rien ne plaît tant aux yeux des belles*, prouveraient presque que les accents de la parole peuvent être copiés par les tons de la gamme, tant la musique y est parlante, simple et naturelle. Le duo du troisième acte : *Tout ce qu'il vous plaira*, est remarquable à cause du rhythme syllabique, qui convient parfaitement à la situation, et que les compositeurs ont employé fréquemment depuis. Le petit duo : *Vous avez deviné cela*, est du goût le plus fin ; aussi l'auteur, dans ses *Essais sur la musique*, le recommande-t-il aux amateurs. Malgré la bonne opinion qu'en avait Grétry, la pièce de Marmontel paraît longue et froide. Toutefois, la verve mélodique du musicien réussit à lui assurer du succès, à côté de celui qu'obtenait à la même époque le délicieux opéra-comique de *Zémire et Azor*. *L'Ami de la Maison* n'a pas été repris au théâtre depuis plus de trente-cinq ans.

AMICI (GLI), opéra italien, musique de Albergati, représenté en 1699.

AMICI DE MARTELLI (GLI), opéra italien, musique de Buini, représenté à Bologne en 1734.

AMICI DI SIRACUSA (GLI), opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Rome en 1824.

AMICO DELL' UOMO, opéra (L'), musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1793.

AMICO DELL' UOMO (L'), opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté en Italie en 1809.

AMICO FIDO (L'), intermède italien, musique de Striggio, représenté vers 1566.

AMILCARE, opéra italien, musique de Colonna (Jean-Paul), représenté à Bologne en 1693.

AMINA, opéra semi-seria en trois actes, musique de Charles Valentini, représenté à Naples en 1838. Cet ouvrage n'eut pas de succès.

AMIS DE SALAMANQUE (LES), opéra allemand en deux actes, paroles de Mayrhofer, musique de François Schubert. Cet ouvrage a été composé en six semaines, du 18 novembre au 30 décembre 1815. Le sujet est un imbroglio espagnol qui se termine par trois mariages. La partition renferme dix-huit morceaux avec l'ouverture. Le manuscrit est entre les mains du docteur Schneider, à Vienne. Cet ouvrage n'a jamais été représenté.

AMITIÉ À L'ÉPREUVE (L'), comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de Favart, musique de Grétry, représentée à Fon-

tainebleau le 13 novembre 1770, et à Paris, aux Italiens, le 24 janvier 1771. Elle fut mise en trois actes et jouée à Fontainebleau le 24 octobre 1786 et à Paris le 30 du même mois. Grétry, dans ses *Essais sur la musique*, s'efforce de justifier ainsi le peu de succès de cet ouvrage : « Aucun de mes ouvrages ne m'a coûté tant de peine, et jamais il ne me fut plus difficile d'exalter mon imagination au point convenable; mes forces diminuaient de telle manière en composant la musique de ce poëme, que je fus au moins huit jours à chercher et à trouver enfin le coloris que je voulais donner au trio :

Remplis nos cœurs, douce amitié.

Lorsque ce morceau fut entendu, à Fontainebleau, il me réconcilia avec les surintendants de la musique du roi, qui, sans me le dire, me regardaient comme un innovateur sacrilége envers l'ancienne musique française. Rebel et Francœur me dirent que c'était le véritable genre que je devais adopter. Cette pièce parut froide à Fontainebleau, et elle n'eut que douze représentations à Paris. Je suggérai à l'auteur du poëme d'ajouter un rôle comique, qui jetterait de la variété dans son sujet. Elle reparut en 1786, avec des changements considérables. Une actrice, douée d'une voix flexible, et chantant d'une manière exquise (Mlle Renaud, aujourd'hui Mme d'Avrigny), reprit le rôle de Corali, que j'arrangeai selon ses moyens. Trial, l'acteur le plus zélé et le plus infatigable qu'on vit jamais, fut chargé d'un rôle de nègre, qu'il rendit avec vérité. Enfin cette reprise eut plus de succès, et le public, satisfait des longs efforts des auteurs, les appela pour leur témoigner son contentement. Quoique le public appelle trop fréquemment les auteurs de productions éphémères, quoiqu'il soit peu glorieux de partager des couronnes si souvent prodiguées, quoiqu'on n'ignore plus le manége dont on se sert pour les obtenir, je crus devoir présenter au public l'auteur octogénaire de tant d'ouvrages estimables, qui, hors d'état par sa cécité de se présenter lui-même, avait besoin d'un guide pour aller recevoir du public attendri un des derniers fleurons de sa couronne. »

Il nous semble qu'ici le bon Grétry manque un peu de sincérité, et qu'il n'a pas été fâché au fond de partager avec le vieux Favart l'ovation qu'il paraît dédaigner pour lui-même, et dont il veut faire les honneurs à son ami aveugle. Il ajoute :

« Tel est l'empire des circonstances : après avoir critiqué l'abus des roulades où les Italiens se sont laissé entraîner, je suis moi-même répréhensible pour ce même défaut. L'air que Corali chante pour prendre sa leçon peut être aussi difficile qu'on voudra, puisqu'il est proportionné au talent de l'élève ; mais celui qui commence le troisième acte nuit à l'action, et m'a paru de plus en plus déplacé ; c'est pourquoi je l'ai retranché. Dès que Corali a eu le cœur déchiré par la fuite de Nelson, elle ne doit plus se livrer à ce luxe musical. Il revient, il est vrai, mais accompagné de Blanfort, futur époux de Corali, dont l'âme alors doit être troublée. » Nous citons ces détails pour montrer avec quel soin Grétry composait ses ouvrages, et combien il attachait d'importance à bien peindre le caractère de ses personnages.

AMITIÉ AU VILLAGE (L'), opéra-comique en trois actes, paroles de Desforges, musique de Philidor, représenté au Théâtre-Italien le 31 octobre 1785. Un seigneur de Clemencey a fondé un prix de vertu dans son village. Celui qui l'aura mérité pourra choisir une épouse à son gré parmi les plus belles filles du canton. Prosper et Vincent sont rivaux en vertu et en amour. Le premier s'éloigne pour laisser le champ libre à son ami, qui, par délicatesse refuse le prix. A la fin tout s'arrange. C'est Oreste et Pylade travestis en paysans. La donnée de la pièce est inepte; mais Philidor en a écrit la musique. Tant pis pour Philidor.

AMLETO, opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1735.

AMLETO (L'), opéra italien, musique de Scarlatti (Dominique), représenté au théâtre Capranica, à Rome, en 1715.

AMLETO (L'), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Florence en 1790.

AMLETO, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Milan dans l'automne de 1822.

AMLETO, opéra italien, musique de M. F. Faccio, représenté sur le théâtre Carlo-Felice, à Gênes, en juin 1865.

AMMALATA PER APPRENSIONE (L'), farce en un acte, musique de Sparono, représentée au théâtre du Fondo, à Naples. — Sparono est né vers 1780.

AMMALATA ED IL CONSULTO (L') [*la Malade et le médecin*], opéra italien, musique de Manusardi, représenté à Milan en 1837.

AMMETO, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1727.

AMMONITES (LES) ou **NEPHTALI**, musique de Blangini. V. NEPHTALI.

AMOR A SUON DI TAMBURO, opéra italien, musique de Speranza, représenté à Naples en 1845.

AMOR AGUZZA L'INGEGNO, opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1792.

AMOR ARTIGIANO, opéra-bouffe, musique de Gherardesca, représenté en 1763 à Lucques.

AMOR ARTIGIANO (L'), opéra italien, musique de Gassmann, représenté à Vienne vers 1769. Opéra écrit deux fois par le même compositeur.

AMOR BIZZARRO (L'), opéra italien, musique de Rust (Jacques), représenté en Italie en 1775.

AMOR CONJUGALE (L'), opéra semi-seria, musique de J.-S. Mayer, représenté à Padoue en 1805.

AMOR CONTADINO, opéra italien, musique de Lampugnani, représenté à Lodi en 1766.

AMOR CONTRASTATO (L'), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1782.

AMOR COSTANTE (L'), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1778.

AMOR D'UN' OMBRA E GELOSIA D'UN' AURA, opéra italien, musique de Scarlatti (Dominique), représenté en Pologne en 1714.

AMOR DELLA PATRIA, opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1703.

AMOR DELLA PATRIA, opéra italien, musique de Chelleri, représenté à Venise en 1722.

AMOR DI CURZIO PER LA PATRIA (L'), opéra italien, musique de Algisi, représenté à Venise en 1690.

AMOR DI FIGLIA (L'), opéra italien, musique de Porta (Jean), représenté à Venise en 1718.

AMOR DI FIGLIO NON CONOSCIUTO, opéra italien, musique de Albinoni, représenté en 1716.

AMOR E DISPETTO, opéra, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Milan en 1802.

AMOR E FORTUNA, opéra italien, musique de Porta (Jean), représenté à Venise en 1728.

AMOR EROICO, opéra italien, musique de Brusa, représenté à Venise en 1725.

AMOR E SDEGNO, opéra italien, musique de Tavelli, représenté au théâtre Cassiano de Venise en 1726. Cet ouvrage fut d'abord joué sous ce titre : *Ottone amante*.

AMOR FÀ L'UOMO CIECO, opéra-bouffe en un acte, musique de Pergolèse, [illegible] senté au théâtre des Fiorentini, à [illegible] vers 1731.

AMOR FIGLIO DEL MERITO, opé[illegible] lien, musique de Ziani, représenté à Ve[illegible] en 1693.

AMOR FRA GLI IMPOSSIBILI, opéra [illegible] lien, musique de Campelli, représ[illegible] Sienne en 1693.

AMOR GENEROSO, opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1707.

AMOR GENEROSO (L'), opéra italien, musique de Scarlatti, représenté au théâtre du Palais-Royal, à Naples, le 1er octobre 1714.

AMOR GIUSTIFICATO, opera-buffa, musique de Naumann, représenté à Dresde en 1792.

AMOR IN CAMPO (L'), opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Rome en 1764.

AMOR INDOVINO (*l'Amour prophète*), opéra, musique de Cortonna (Antoine), représenté à Venise en 1726.

AMOR INDUSTRIOSO, opéra italien, musique de Rutini (Jean-Marc), représenté à Modène en 1767.

AMOR INGEGNOSO (L'), opéra italien, musique de J.-S Mayer, représenté à Venise en 1799.

AMOR INNAMORATO, opéra italien, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1787.

AMOR INNOCENTE (L'), opéra italien, en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1770.

AMOR MARINARO (L'), opéra, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1792.

AMOR MULINARO (L') [*L'amour meunier*], opéra italien, musique de Capelletti, représenté à Ferrare en 1837.

AMOR NATO TRA L'OMBRE, opéra, musique de Caroli, représenté à Bologne en 1728.

AMOR NATO TRA LE OMBRE, opéra italien, musique de Nelvi, représenté à Bologne en 1723.

AMOR NON HA RIGUARDI, opéra italien, musique de Platone, représenté à Naples en 1787.

AMOR NON HA RITEGNO (*L'amour est sans défense*), opéra-buffa, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala, à Milan, en 1804.

AMOR PER FORZA (L'), opéra italien, musique de Jérôme Bassani, représenté au théâtre San-Mosè de Venise en 1721.

AMOR PER INTERESSE (L'), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1804.

AMOR PER ORO, opéra italien, musique de Seydelmann, représenté à Dresde en 1790.

AMOR PER VIRTÙ, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1697.

AMOR PLATONICO (L'), opéra italien, musique de Puccita, représenté à Lucques en 1800.

AMOR PRIGIONIERO (L'), opéra italien en un acte, paroles de P. Métastase, musique de Schuster, représenté à Dresde vers 1801.

AMOR RAMINGO (L') [*L'amour fugitif*], opéra-bouffe, musique de Salari, représenté à Venise en 1777.

AMOR REGNANTE, opéra italien, musique de Draja, représenté à Rome en 1731.

AMOR RENDE SAGACE, opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Vienne en 1793.

AMOR'S GUCKKASTEN (*l'Optique de l'amour*), opéra allemand, musique de Neefe, représenté à Leipzig en 1772.

AMOR SENZA MALIZIA, opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1761.

AMOR SENZA MALIZIA, opéra italien, musique de Ottani, représenté à Venise en 1767.

AMOR SINCERO (L'), opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1790.

AMOR SOLDATO (L'), opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Londres en 1777.

AMOR SOLDATO (L'), opéra italien, musique de Santi, représenté à Parme dans l'automne de 1781.

AMOR SOLDATO (L'), opéra italien, musique de Calegari (Antoine), représenté à Venise en 1786.

AMOR TIRANNO (L'), opéra italien, musique de Porta (Jean), représenté à Venise en 1722.

AMOR TORNA IN CINQUE AL CINQUANTA, OVVERO NOZZ' DLÀ FLIPPA E D' BEDETTE, opéra-comique dans le patois bolonais, musique de Aldovrandini, représenté à Bologne en 1699.

AMOR TRA NEMICI, opéra italien, musique de Ariosti, représenté à Vienne en 1708.

AMOR TRA NEMICI, opéra italien, musique de Schiassi, représenté à Bologne en 1732.

AMOR VERO (L'), opéra italien, musique de Pavesi, représenté en Italie de 1831 à 1850.

AMOR VOLUBILE (L'), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Bologne en 1779, au printemps.

AMOR VUOL GIOVENTÙ, opéra italien, musique de Mariani, représenté à Viterbe en 1659.

AMOR VUOL GIOVENTÙ, opéra italien, musique de Moneta, représenté à Florence en 1786.

AMOR VUOL SOFFERENZA, opéra seria italien, musique de Leo, représenté vers 1740.

AMORE AGUZZA L'INGEGNO, O SIA DON TIMONELLA DI PIACENZA, opéra, musique

de Celli, représenté au théâtre Re, à Milan, en 1815.

AMORE ARTIGIANO, opéra italien, musique de Latilla, représenté en 1761.

AMORE ARTIGIANO (L'), opéra italien, musique de Schuster, représenté à Venise en 1776.

AMORE DÀ SENNO (*L'amour donne de l'esprit*), opéra italien, musique de Leo, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1723.

AMORE DELUSO (L'), opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Florence en 1802.

AMORE E DOVERE, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1697.

AMORE E GELOSIA, opéra italien, musique de Buini, représenté à Bologne en 1729.

AMORE E MAESTÀ, OVVERO L'ARSACE, opéra italien, musique de Buini, représenté à Florence en 1722.

AMORE E MISTERO, opéra italien, musique de Strepponi, représenté à Turin en 1830.

AMORE E PSICHE, opéra italien, musique de Schuster, représenté à Naples en 1780.

AMORE E PSICHE, opéra italien en trois actes, musique de Schirer, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1781. D'après le témoignage de M. Fétis, la partition de cet ouvrage se trouve dans la bibliothèque du Conservatoire de Naples.

AMORE ED ARMI (L'), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Naples vers 1811 et à Florence en 1819.

AMORE ET VENERE, opéra italien, musique de Gassmann, représenté en 1772 à Vienne.

AMORE IMMAGINARIO (L'), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie en 1793.

AMORE IN BALLO (L'), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Venise en 1766.

AMORE IN CARICATURA, opéra italien, musique de Ciampi (François), représenté à Venise en 1761.

AMORE IN GARE COL FASTO, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Rovigo en 1711.

AMORE IN MASCHERA (L'), opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Naples en 1746.

AMORE IN MUSICA, opéra italien, musique de Bertoni, représenté en 1763.

AMORE IN MUSICA (L'), opéra italien, musique de Buroni (Charles), représenté à Venise vers 1760.

AMORE IN MUSICA, opéra-buffa, musique de Ditters de Dittersdorf, représenté à Gross-Wardein en 1767.

AMORE IN SOGNO, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1693.

AMORE IN TARENTOLO, opéra italien, musique de Latilla, représenté à Venise en 1750.

AMORE IN TRAPPOLA, opéra italien, musique de Traetta, représenté à Venise en 1768.

AMORE INGENIOSO (L'), opéra-buffa, musique de Paisiello, représenté à Rome en 1785.

AMORE INNAMORATO, opéra italien, musique de Cavalli, représenté en 1642.

AMORE MUTO (L'), opéra italien, musique de Celli, représenté à Florence en 1828.

AMORE NON SOFFRE OPPOSIZIONE, opéra-buffa, musique de J.-S. Mayer, représenté à San-Mosè à Venise, en 1810.

AMORE PER FINZIONE, opéra-bouffe en deux actes, musique de Sogner, représenté à Naples vers 1814.

AMORE PER MAGIA (L'), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Naples en 1791.

AMORE SEGRETO (L'), opéra italien, musique de Spontini, représenté à Naples en 1799.

AMORE SOLDATO, opéra, musique de Felici (Bartolomeo), représenté en Italie en 1769.

AMORE SOLDATO (L'), opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Dresde en 1773.

AMORE STRAVAGANTE (L'), opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Milan au printemps de 1802.

AMORE VINCE LO SDEGNO, opéra-bouffe

italien, musique de Generali, représenté à Rome en 1809.

AMORE VUOL SOMIGLIANZA, opéra italien, musique de Badia, représenté à Vienne en 1702.

AMORI D'APOLLO CON CLIZIA (GLI), opéra italien, musique de Bertali, représenté à Vienne en 1660.

AMORI D'APOLLO E DI DAFNE (GLI), opéra italien, musique de Cavalli, représenté en 1640.

AMORI DI ALESSANDRO MAGNO E DI ROSSANE, opéra italien, musique de Lucio, représenté au théâtre des Santi-Apostoli de Venise en 1652.

AMORI DI APOLLO E LEUCOTOE (GLI), opéra italien, musique de Rovettino, représenté au théâtre Saint-Paul à Venise en 1663.

AMORI DI LIDIA E CLORI, opéra italien, musique de Alex. Melani, représenté au théâtre de Bologne en 1688.

AMORI DI ORFEO ED EURIDICE (GLI), opéra italien, musique de Santinelli, représenté à Vienne en 1660, pour le mariage de Léopold Ier.

AMORI INFRUTTUOSI DI PIRRO, opéra italien, musique de Sartorio, représenté à Venise en 1661.

AMORI TRA GLI ODI (GLI), opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1699.

AMOROSA PREDA DI PARIDE, opéra italien, musique de Bassani, représenté à Bologne en 1684.

AMOROSO INGANNO (L'), opéra italien, musique de L. Mosca, représenté à Naples vers 1810.

AMOUR (L'), mélodrame en cinq actes, paroles de M. Paulin Niboyet, musique de M. Louis Lacombe, représenté en 1859 au théâtre Saint-Marcel, alors sous la direction de Bocage. Il fut mis à l'étude l'année suivante au théâtre d'Anvers. L'*Hymne à Schiller*, au premier acte, le chœur des *Gardes de nuit* et le *Miserere* sont les morceaux les plus caractéristiques de la partition.

AMOUR À CYTHÈRE (L'), opéra-comique, musique de Gresnick, représenté en 1793 au Grand-Théâtre de Lyon.

AMOUR À L'ÉPÉE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de M. Galoppe d'Onquaire, musique de M. Wekerlin, représenté, dans le les salons de Mme Orfila, le 20 décembre 1857, chanté par Biéval, Bussine et Mlle Mira.

AMOUR À L'ÉPREUVE (L'), opéra, musique de Halbe, acteur allemand, représenté sur les théâtres de l'Allemagne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

AMOUR AU VILLAGE (L'), opéra anglais en un acte, musique de Giardini, représenté à Londres en 1747.

AMOUR BIZARRE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Lesur, musique de Henri Berton, représenté au théâtre Favart en 1799.

AMOUR D'UN TROMBONE, opérette, musique de M. de Croisilles, représenté à Caen le 21 mars 1863.

AMOUR DANS L'UKRAINE (L'), opéra-comique, musique de Spindler, représenté à Breslau et à Vienne vers 1797.

AMOUR DANS LE CAMP (L'), opéra allemand en un acte, musique de Bierey, représenté vers 1807.

AMOUR EN DÉFAUT (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Piquet, musique de Taix, représenté sur le théâtre des Jeunes-Elèves le 7 mai 1805.

AMOUR ENCHAÎNÉ PAR DIANE (L'), opéra, musique de Duplessis (le chevalier Lenoir), représenté sur le petit théâtre des Elèves de l'Opéra de Paris en 1779.

AMOUR ERMITE (L), opéra-comique en un acte, musique de Blasius, représenté à l'Opéra-Comique en 1793. Blasius a rempli avec talent à ce théâtre les fonctions de chef d'orchestre.

AMOUR ET COLÈRE, opéra-comique en un acte, paroles de Longchamps, musique d'Émile Libert, représenté au théâtre Feydeau le 14 avril 1823. C'est le même ouvrage que *A-t-il perdu? A-t-il gagné?* comédie de Longchamps, representée à l'Odéon le 2 novembre 1818.

AMOUR ET FIDÉLITÉ, liederspiel, musique de Reichardt, représenté au théâtre royal de Berlin en 1800. Le *liederspiel* est une sorte de vaudeville musical dont Reichardt mit le genre à la mode.

AMOUR ET L'HYMEN (L'), divertissement composé d'un prologue et de huit scènes,

musique de Colasse, exécuté au mariage du prince de Conti, dans l'hôtel de Conti, en 1701.

AMOUR ET L'HYMEN (L'), prologue, paroles et musique de Lescot, représenté à Auch en 1761.

AMOUR ET MAUVAISE TÊTE ou **LA RÉPUTATION**, opéra-comique en trois actes, paroles d'Arnoult, musique de A. Piccinni, représenté à Feydeau le 17 mai 1808.

AMOUR ET MYSTÈRE, opéra-comique, musique de Boieldieu d'après le livret du vaudeville français, représenté à Saint-Pétersbourg en 1806..

AMOUR ET PSYCHÉ (L'), opéra-ballet, paroles de l'abbé de Voisenon, musique de Lenoble, non représenté.

AMOUR ET PSYCHÉ (L'), opéra en trois actes, musique de Candeille, représenté en 1780.

AMOUR ET PSYCHÉ (L'), opéra allemand en quatre actes, musique de Louis Abeille. représenté à Augsbourg en 1801.

AMOUR FILIAL (L'), opéra-comique en deux actes, paroles de Rosoy, musique de Ragué, représenté à la Comédie-Italienne, le 2 mars 1786. L'air de Colette : *Un sentiment cher et paisible*, chanté par Mlle Desbrosses, a obtenu un certain succès; la cabalette, en *si* bémol mineur, ne manque pas de grâce.

AMOUR FILIAL ou **LA JAMBE DE BOIS** (L'), opéra en un acte de Demoustier, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau le 6 mars 1792.

AMOUR FRATERNEL (L'), opéra-ballet, par Uriot, musique de A. Baroni, représenté à Paris en juin 1775.

AMOUR L'EMPORTE (L'), opéra-comique, musique de Bambini, représenté au Théâtre de Beaujolais vers 1787.

AMOUR MANNEQUIN (L'), opéra-comique en un acte, de M. J. Ruelle, musique de M. Th. Gallyot, représenté au théâtre des Fantaisies-Parisiennes, en 1867. La pièce est amusante ; le dialogue a de la vivacité et de l'esprit; la musique manque de brio et de gaieté. Néanmoins c'est un agréable succès.

AMOUR MÉDECIN (L'), comédie de Molière, musique de Lulli, représentée à la cour en 1665.

AMOUR MUTUEL (L'), comédie à ariettes, musique de Dutartre, représenté à la Comédie-Italienne en 1729.

AMOUR PEINTRE (L'), opéra français, musique de A.-Jean-David d'Apell, amateur allemand distingué, conseiller privé du prince de Hesse, représenté en 1796.

AMOUR PHILOSOPHE (L'), opéra en deux actes, musique de Blangini, représenté à Cassel en 1811.

AMOUR ROMANESQUE (L'), opéra-comique en un acte, paroles d'Armand Charlemagne, musique de Woelf, représenté au théâtre Feydeau le 3 mars 1804.

AMOUR SEUL REND HEUREUX (L'), opéra allemand en trois actes, musique de Reichardt, représenté à Dessau en 1781.

AMOUR VAINQUEUR (L'), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1814.

AMOUR VENGÉ (L'), opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1709.

AMOUR VOLEUR (L'), opéra-comique en un acte, livret de M. Henri de Lapommeraye, musique de M. le marquis d'Aoust, représenté dans son hôtel en mars 1865. La pièce est agréable. Quant à la partition, elle abonde en motifs gracieux développés avec beaucoup de goût et dont l'accompagnement dénote la main d'un compositeur émérite. Les rôles ont été interprétés par Mlle de Lapommeraye, MM. Bach et Marochetti. Cet opéra a été représenté peu de temps après dans la salle Herz, et un excellent trio de table de l'*Amour voleur* a été depuis exécuté dans les concerts.

AMOUREUX DE QUINZE ANS ou **LA DOUBLE FÊTE** (L'), comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, par Laujon, musique de Martini, représentée aux Italiens, le 18 avril 1771. Ce charmant ouvrage obtint beaucoup de succès dès son apparition; c'est le chef-d'œuvre du doyen des vaudevillistes, et le titre qui l'a fait recevoir à l'Académie française.

AMOUREUX PAR SURPRISE (L'), ou **LE DROIT D'AÎNESSE**, opéra-comique en un acte, paroles d'Alexis, musique de Louis Piccinni, représenté au théâtre Feydeau le 4 octobre 1804.

AMOUREUX TRANSI (L'), opéra-comique en un acte, paroles de M. Gaudin, musique de Th. Méneau, représenté sur le théâtre de La Rochelle en décembre 1864.

AMOURS D'ACIS ET GALATÉE (LES), opéra, musique de Charpentier (Marc-An-

toine), né en 1634, mort en 1702; non représenté.

AMOURS D'ANTOINE ET DE CLÉOPÂTRE (LES), ballet pantomime en trois actes, d'Aumer, musique de Kreutzer, donné à l'Opéra le 8 mars 1808. Cet ouvrage, bien dessiné, monté avec magnificence et parfaitement exécuté, a obtenu un immense succès. On admirait surtout, dans le premier acte de ce ballet, le beau spectacle de Cléopâtre remontant le Cydnus, sur cette galère si fameuse dans l'antiquité; le deuxième est consacré aux fêtes que cette reine donne au voluptueux Antoine; le troisième se termine par l'incendie du palais, sous les ruines duquel Cléopâtre veut ensevelir son vainqueur, Octave. Les *Amours d'Antoine et de Cléopâtre* ont fourni le sujet de plusieurs tragédies, entre autres celle de Boistel (1741), qui renferme quelques belles scènes, des expressions fortes et de grands sentiments, mais dont le style et le plan sont négligés.

AMOURS D'ARLEQUIN (LES), comédie lyrique, paroles de Dominique (Biancolelli), musique de Regnault, représentée à Lunéville vers 1704.

AMOURS D'UN SCHAH (LES), opérette en deux tableaux, paroles de M. Gustave Pérée, musique de M. Frédéric Barbier, représentée à l'inauguration du Chalet des Iles, le 13 juin 1861. Ce petit ouvrage amusant a été goûté.

AMOURS DE CHÉRUBIN (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Desfontaines, musique de Piccinni (Louis), représenté à la Comédie-Italienne (Opéra-Comique), le 4 novembre 1784.

AMOURS DE DIANE ET D'ENDYMION (LES), opéra en cinq actes, paroles de Guichard, musique de Sablières, représenté à Versailles, le 3 novembre 1671.

AMOURS DE GONESSE (LES), comédie mêlée d'ariettes, musique de Laborde, représentée au nouveau Théâtre-Italien le 8 mai 1765.

AMOURS DE MARS ET VÉNUS, (LES) opéra-ballet en trois actes avec prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, représenté à l'Opéra le 7 septembre 1712.

AMOURS DE LYSIS ET D'HESPÉRIE (LES), pastorale allégorique pour la paix des Pyrénées, par Quinault (1660); non imprimée.

AMOURS DE MOMUS (LES), opéra-ballet en trois actes avec prologue, paroles de Duché, musique de Desmarets, représenté à l'Opéra le 25 mai 1695.

AMOURS DE PROTÉE (LES), opéra-ballet en trois actes avec prologue, paroles de Lafont, musique de Gervais (Charles-Hubert), représenté à l'Opéra le 16 mai 1720.

AMOURS DE RAGONDE (LES), opéra-ballet en trois actes, paroles de Néricault Destouches, musique de Mouret, représenté à l'Opéra le 30 janvier 1742.

AMOURS DE SILVIO (LES), ou **LE FRUIT DÉFENDU**, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. François Schwab, représenté sur le théâtre du Salon Louis XIV, à Bade, le 25 septembre 1861, et à Strasbourg en mars 1865.

AMOURS DE TEMPÉ (LES), opéra-ballet en quatre actes avec prologue, paroles de Cahusac, musique de Dauvergne, représenté à l'Opéra le 7 novembre 1752.

AMOURS DE THEVELINDE (LES), monodrame allemand, musique de Meyerbeer, représenté à Vienne en 1813.

AMOURS DE VÉNUS ET ADONIS (LES), tragédie de M. de Visé, représentée le 2 mars 1670 au Théâtre du Marais. A la reprise de cette pièce, qui eut lieu le 3 septembre 1685, on y ajouta des divertissements et des danses dont Charpentier composa la musique. En cet état, cette pièce n'eut que six représentations.

AMOURS DÉGUISÉS (LES), opéra-ballet en trois actes avec prologue, paroles de Fuzelier, musique de Bourgeois, représenté à l'Académie royale de musique le 22 août 1713.

AMOURS DES DIEUX (LES), acte d'opéra-ballet, composé par Cardonne et représenté à l'Académie royale de musique, sous ce titre : *Ovide et Julie* le 16 juillet 1773.

AMOURS DES DIEUX (LES), opéra-ballet composé de quatre entrées, avec prologue, paroles de Fuzelier, musique de Mouret, représenté à l'Académie royale de musique le 14 septembre 1727.

AMOURS DES DÉESSES (LES), opéra-ballet en trois actes avec prologue, paroles de Fuzelier, musique de Quinault (Jean), représenté à l'Opéra le 9 août 1729.

AMOURS DU DIABLE (LES), opéra en quatre actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Albert Grisar, représenté à

l'Opéra-Comique le 24 août 1863. Déjà entendu, sous la forme d'opéra-comique, au Théâtre-Lyrique, le 11 mars 1853, cet ouvrage a été remanié, retouché et abrégé. Au nombre des heureux motifs dus à la veine toujours féconde de M. Grisar, nous citerons la romance de Frédéric au premier acte : *Dans un rêve délicieux;* le trio du *Chapeau*, au second; l'air du *Diable amoureux*, chanté par Mme Galli-Marié avec beaucoup de talent. Troy, Barielle, Potel, Mlles Bélia, Baretti et Tual ont chanté les autres rôles.

AMOURS DU GROS-CAILLOU (LES), opéra-comique, musique de Rigel (Henri-Joseph), né en 1741, mort en 1799; représenté sur le Théâtre de Beaujolais.

AMOURS DU PRINTEMPS (LES), acte ajouté à l'opéra-ballet des *Caractères de l'amour*, paroles de Bonneval, musique de Colin de Blamont, représenté à l'Opéra le 1er janvier 1739.

AMPHION, acte des *Fragments*, paroles de Thomas, musique de La Borde, représenté à l'Opéra le 11 octobre 1767.

AMPHION, opéra en langue suédoise, musique de Naumann, représenté à l'ancien théâtre de Stockholm en 1776.

AMPHITRYON, opéra en trois actes, paroles de Sedaine, musique de Grétry, représenté à l'Académie royale de musique le 15 juillet 1788. Cette pièce n'eut aucun succès, et prouve, avec d'autres ouvrages du même genre, que le célèbre compositeur liégeois manquait des qualités nécessaires pour soutenir le ton élevé d'un grand opéra. Excellent dans la comédie mêlée de chants, il n'a été que médiocre chaque fois qu'il a abordé le grand théâtre.

AMPHITRYON, opéra anglais, musique de Purcell, représenté à Londres en 1691. C'est un des meilleurs ouvrages de ce compositeur distingué.

AMT UND WIRTHSHAUS (DAS) [*le Bailliage et l'Auberge*], opéra allemand, musique d'Eule, représenté à Hambourg vers 1800.

AMULIO E NUMITORE, opéra italien, musique de Tosi, représenté, au théâtre Saint-Jean-Chrysostôme de Venise, en 1689.

AMURAT SECUNDO, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Rome vers 1813.

AN II (L'), opéra en cinq actes, musique de Lebrun, non représenté par des considérations politiques.

AN MIL (L'), opéra-comique en un acte, poëme de Mélesville et Paul Foucher, musique de M. Albert Grisar, représenté le 23 juin 1837. La croyance qu'on touchait à la fin du monde pendant le xe siècle donnait lieu à des fondations pieuses et non pas à des insurrections; c'est cependant une révolte des serfs contre leurs seigneurs qui est le sujet de ce livret. Il ne fait honneur ni à la science historique ni à l'esprit des deux auteurs. M. Grisar n'a guère mieux réussi pour la musique. On ne peut citer qu'une jolie romance : *Pauvre fiancée*, chantée délicieusement par Mme Rossi.

ANACRÉON, ballet héroïque en un acte, paroles de Gentil-Bernard, musique de Rameau, représenté à l'Académie royale de musique le 31 mai 1757.

ANACRÉON, opéra, musique de Raymont, représenté sur le Théâtre de Beaujolais vers 1765.

ANACRÉON, opéra, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1791.

ANACRÉON, opéra, paroles de Gentil-Bernard, musique de Beaulieu, écrit vers 1819 et non représenté.

ANACRÉON EN IONIE, opéra prussien, en trois actes, musique d'Ebell, représenté à Breslau en 1810.

ANACRÉON ou L'AMOUR FUGITIF, opéra en deux actes, paroles de Mendouze, musique de Cherubini, représenté à Paris le 5 octobre 1803. L'air : *Jeunes filles aux yeux doux*, est une charmante mélodie et fait encore partie du répertoire des chanteurs.

ANACRÉON CHEZ POLYCRATE, opéra en trois actes, paroles de J.-H. Guy, musique de Grétry, représenté à Paris le 17 janvier 1797. Il n'est resté de cet ouvrage qu'un air intéressant pour le rhythme et l'expression: *Si des tristes cyprès, si du fatal rivage*, etc.

ANACREONTE IN SAMO, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Saint-Charles, à Naples, en 1820.

ANACREONTE TIRANNO, opéra italien, musique de Sartorio, représenté à Venise en 1678.

ANAGILDA, opéra italien, musique de Pampani, représenté en Italie en 1735.

ANARCHIA DELL' IMPERO (L'), opéra ita-

lien, musique de Legrenzi, représenté à Venise en 1683.

ANATOMIST OR SHAM DOCTOR (THE) [*L'Anatomiste ou le Docteur supposé*], paroles de Ravenscraft, musique de Finger, représenté au théâtre de Lincoln's-inn-fields en 1697.

ANDRÉ ou **LA SENTINELLE PERDUE**, opéra-comique, en un acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique de Rifaut, représenté à l'Opéra-Comique le 9 décembre 1834.

ANDRÉ HOFER, opéra allemand, paroles traduites de la pièce anglaise de ce nom; musique de l'opéra de *Guillaume Tell*, de Rossini, adaptée à cet ouvrage par le baron de Lichtenstein, représenté à Berlin en 1831.

ANDRÉ HOFER, opéra allemand en trois actes, livret d'après la pièce anglaise, musique de Kirchhoff, représenté à Ulm le 17 décembre 1847.

ANDRÉA, opéra, musique de F. Glæser, représenté au théâtre Kœnigstadt, à Berlin, vers 1834.

ANDREMO A PARIGI, opéra pastiche en deux actes, livret de Balocchi et H. Dupin, musique de Rossini, représenté au Théâtre-Italien, à Paris, le 26 octobre 1848. A cette époque, le directeur aux abois fit fabriquer une pièce de circonstance sur la musique de *il Viaggio à Reims*, qui était entrée tout entière dans le *Comte Ory*. On ajouta au second acte un charmant duo tiré de *Maria Padilla*, opéra de Donizetti, représenté à Milan en 1841.

ANDROMACCA, opéra, musique de Caldara, représenté à Vienne sur un poëme de Zeno en 1724.

ANDROMACCA, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1729.

ANDROMACCA, opéra italien, musique de Feo (François de), représenté à Rome en 1730.

ANDROMACCA, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Florence en 1763.

ANDROMACCA, opéra italien, musique de Tozzi, représenté à la cour de Brunswick en 1765.

ANDROMACCA, opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1772.

ANDROMACCA, opéra italien, musique de Nasolini, représenté à Londres en 1790.

ANDROMACCA, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1798.

ANDROMACCA, opéra sérieux, musique de Puccita, représenté à Lisbonne vers 1806.

ANDROMACCA, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Palerme vers 1815.

ANDROMACCA, opéra, musique d'Ellerton, représenté en Prusse vers 1830.

ANDROMACCA, opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Milan en 1822.

ANDROMAQUE, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Pitra, musique de Grétry, représentée à l'Académie royale de musique le 6 juin 1780. Grétry travailla à cet ouvrage avec plus de diligence que d'inspiration. Il le termina en trente jours. L'opéra d'*Andromaque* eut vingt-cinq représentations, qui furent interrompues par l'incendie de la salle du Palais-Royal. Mlle Levasseur se distingua dans le rôle d'Andromaque; mais elle fut éclipsée par Mlle Laguerre, dont l'organe ravissant semblait, au dire même du compositeur, *avoir emprunté les accents de la veuve d'Hector*. Le célèbre chanteur Larrivée remplit avec sa supériorité ordinaire le rôle d'Oreste.

ANDROMEDA, musique de Giacobbi, représenté à Bologne en 1610.

ANDROMEDA, opéra italien, paroles de Ferrari (Benoît), musique de Manelli, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1637. Ce fut le premier opéra représenté en public; jusqu'alors, ce genre de plaisir était resté le privilége des palais et des somptueuses demeures.

ANDROMEDA, opéra italien, musique de Leo, représenté au nouveau théâtre Saint-Charles, de Naples, en 1742.

ANDROMEDA, opéra, musique de Fiorillo (Ignace), représenté à Cassel en 1771.

ANDROMEDA, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Milan vers 1770.

ANDROMEDA, opéra italien en trois actes, musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1778.

ANDROMEDA, opéra sérieux de Persicchini, représenté au Théâtre-Royal de Varsovie vers 1782.

ANDROMEDA, opéra en deux actes, musique de Trento, représenté à Rome vers 1792.

ANDROMEDA, opéra seria, musique de Naumann, représenté vers 1795.

ANDROMEDA, opéra sérieux italien, musique de Trento, représenté au théâtre Saint-Charles de Naples, le 30 mai 1805.

ANDROMEDA E PERSEO, opéra sérieux, musique de Marescalchi, représenté à Rome en 1784.

ANDROMEDA E PERSEO, opéra italien, musique de J.-M. Haydn, repésenté vers 1780.

ANDROMÈDE, opéra allemand, musique de Baumgarten, représenté en 1776.

ANDROMÈDE, opéra sérieux en un acte, musique d'Elsner, ouvrage polonais, représenté à Varsovie en 1807.

ANDROMÈDE ET PERSÉE, opéra allemand, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1679.

ANDRONICO, opéra italien, musique de Mercadante, représenté en 1822. Cet ouvrage n'est plus connu des amateurs de musique que par une délicieuse romance : *Soave immagine*, et deux duos : *Nel seggio placido*, et *Vanne sei*.

ANDROS ET ALMONA ou **LE PHILOSOPHE FRANÇAIS À BASSORA**, opéra-comique en trois actes, paroles de Picard et Alexandre Duval, musique de Lemière de Corvey, représenté au théâtre Favart, à Paris, le 5 février 1794.

ANELLO INCANTATO (L') [*L'Anneau enchanté*], opéra italien, musique de Bertoni, représenté en 1771.

ANÈS DE MENDOSA, opéra italien, musique de Chiaramonte, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1855.

ANFITRIONE, opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1707.

ANGÉLA ou **L'ATELIER DE JEAN COUSIN**, opéra-comique en un acte, paroles de Monscloux d'Epinay, musique de Mme Gail et de Boieldieu, représenté le 11 juin 1814. On signale dans cet ouvrage un joli duo.

ANGELICA E MEDORO, opéra italien, musique de Lampugnani, représenté au théâtre Saint-Samuel de Venise en 1738.

ANGELICA E MEDORO, opéra, paroles de Villati, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1749.

ANGELICA E MEDORO, opéra italien, musique de Andreozzi, représenté à Venise en 1783.

ANGELICA E MEDORO, opéra italien, musique de Vannacci, représenté en Italie à la fin du XVIIIe siècle.

ANGELICA E MEDORO, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Milan en 1811.

ANGELICA VENIERO, opéra sérieux, italien, musique de Butera, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1847.

ANGELICA VINCITRICE D'ALCINA, opéra italien, représenté à Vienne en 1716, pour l'anniversaire du jour de naissance de l'archiduc Léopold.

ANGÉLIQUE ET MÉDOR, opéra-bouffe en un acte, paroles de M. Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 10 mai 1843. *Angélique et Médor* précéda de cinq ans le *Caïd*, dont le succès populaire fit oublier cette gracieuse partition. Elle a été publiée en grand format par l'éditeur Escudier.

ANGELUS (L), opéra-comique en un acte, paroles de Rey-Dusseuil, musique de Casimir Gide, représenté à l'Opéra-Comique le 7 juillet 1834. Ce petit ouvrage a eu une vingtaine de représentations. M. Gide a écrit la musique de plusieurs ballets qui ont eu un grand succès, entre autres celle du ballet de la *Tentation*.

ANGIOLINA, opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1800.

ANGRIFFSPLAN (DER) [*le Plan d'attaque*], opéra autrichien, musique de Aigner, représenté au théâtre de la porte de Carinthie en 1829.

ANNA, opéra-comique en un acte, paroles de Sewrin, musique de Solié, représenté à l'Opéra-Comique le 20 février 1808.

ANNA BOLENA, opéra italien, poëme de Romani, musique de Donizetti, représenté à Milan en 1822, et, à Paris, le 1er septembre 1831. Mme Pasta, Rubini, et surtout Lablache dans le rôle d'Henri VIII, partagèrent le succès du compositeur. La partition d'*Anna Bolena*, restée au répertoire, se distingue par un caractère élevé des autres ouvrages de second ordre de Donizetti. Elle renferme des morceaux fort remarquables. L'air *Vivi tu* est un des plus suaves qu'on puisse entendre.

ANNA DE LANDSKRON, opéra allemand,

musique de M. Abert, représenté à Stuttgard en décembre 1858.

ANNA LA PRIE, opéra napolitain, musique de Battista, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1843.

ANNE DE BRETAGNE, opéra allemand, poëme de M. Otto Preschtler, musique du comte Gatterbourg, représenté à Gotha en mai 1863.

ANNEAU D'ARGENT (L'), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Jules Barbier et Léon Battu, musique de M. Deffès, représenté à l'Opéra-Comique le 5 juillet 1855. Ce petit ouvrage a servi de début à M. Deffès dans la carrière de la composition lyrique. On a remarqué l'harmonie élégante et l'expression bien sentie de la romance sur la marguerite. Les rôles ont été remplis par Ponchard, Bussine, Mlles Rey et Andrea Favel.

ANNEAU DE LA FIANCÉE (L'), opéra-comique en trois actes, paroles de Brisset, musique de Blangini, représenté sur le théâtre des Nouveautés, le 28 juin 1828.

ANNEAU DE MARIETTE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Laurencin et Cormon, musique de Gautier, représenté sur le théâtre de Versailles, le 25 novembre 1845.

ANNEAU PERDU ET RETROUVÉ (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Sedaine, musique de Laborde, représenté à la Comédie-Italienne le 20 avril 1764, remis en musique par Chardiny, en 1788.

ANNÉE GALANTE (L'), opéra-ballet en quatre actes avec prologue, paroles de Roy, musique de Mion, représenté à l'Opéra le 11 avril 1747.

ANNETTA, OSSIA VIRTÙ TRIONFA, opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1794.

ANNETTA E LUCINDO, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Venise en 1814.

ANNETTE, opéra, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres au commencement de ce siècle.

ANNETTE, opéra-comique en un acte, musique de Tichsen, représenté au Théâtre-Royal de Berlin, le 26 décembre 1847.

ANNETTE ET BASILE, mélodrame, musique de Chardiny, né à Rouen en 1755, mort à Paris en 1793.

ANNETTE ET LUBIN, comédie en un acte et en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Marmontel, musique du chevalier de La Borde, représentée sur le théâtre particulier du maréchal de Richelieu, le 30 mars 1762. Cette pièce est le conte de Marmontel mis en action, auquel l'auteur a ajouté quelques scènes épisodiques. Il y a là du sentiment, de la grâce et de la gaieté. Les noms d'Annette et Lubin sont restés deux types dans les amours champêtres.

ANNETTE ET LUBIN, comédie en un acte et en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Mme Favart et de l'abbé de Voisenon, musique de Blaise, représentée à la Comédie-Italienne, le 15 février 1762. Elle a été reprise, en 1800, avec une musique nouvelle de Martini; le poëme avait été retouché par Lourdet de Santerre.

ANNETTE ET LUBIN (LA SUITE D'), opéra-comique en un acte, paroles de Favart, musique de Jadin, représenté au théâtre Feydeau le 10 mars 1791.

ANNIBAL, opéra, musique de Franck (Jean Wolfgang), représenté à Hambourg en 1681.

ANNIBALE, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Venise en 1731.

ANNIBALE, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Turin en 1787.

ANNIBALE IN BITINIA, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté en Italie vers 1815.

ANNIBALE IN CAPUA, opéra italien en trois actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1801.

ANNIBALE IN CAPUA, opéra italien, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre Saint-Charles en 1808.

ANNIBALE IN CAPUA, opéra, musique d'Ellerton, représenté en Prusse vers 1830.

ANNIBALE IN ITALIA, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Turin vers 1773.

ANNIBALE IN TORINO, opéra italien, musique de Ricci (Louis), représenté à Turin en 1831.

ANNIVERSAIRE DE LA NAISSANCE DU PRINCE DE GALLES (L'), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1726.

ANNO ED UN GIORNO (UN), opéra, musi-

que de Bénédict, représenté à Stuttgard en 1837.

ANONIMO (l'), opéra-bouffe italien en un acte, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1803.

ANTHEIL DES TEUFELS (der) [*la Part du Diable*], drame féerique allemand, musique de Titl, représenté au Burgtheater à Vienne en 1850.

ANTIGONA, opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1754.

ANTIGONA, opéra seria, musique de Parenti, représenté en Italie vers 1786.

ANTIGONA, opéra italien, musique de Campobasso, représenté à Milan en 1789.

ANTIGONA, opéra italien, musique de François Basili, représenté à Venise vers 1800.

ANTIGONA, opéra italien, musique de Orlandini, représenté à Bologne en 1818.

ANTIGONA ED ENONE, opéra italien, musique de Dutillieu, représenté à Naples en 1788.

ANTIGONE, opéra allemand, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté au théâtre de Brunswick en 1723.

ANTIGONE, opéra, musique de Bernasconi, représenté à Vienne vers 1745.

ANTIGONE, opéra italien, musique de Traetta, représenté à Saint-Pétersbourg en 1772.

ANTIGONE, opéra italien, musique de Mortellari, représenté à Rome en 1782.

ANTIGONE, opéra sérieux en trois actes, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1787.

ANTIGONE, grand opéra en trois actes, paroles de Marmontel, musique de Zingarelli, représenté à l'Académie royale de musique le 30 avril 1790. Deux ans auparavant, on avait donné au Théâtre-Français une pièce imitée de l'*Antigone* de Sophocle. C'est probablement la raison qui fit appeler Zingarelli à Paris pour écrire un opéra sur le même sujet; mais ce sentiment antique de piété fraternelle pour un corps privé de sépulture se prêtait mal à une composition musicale; aussi l'opéra de Zingarelli n'eut-il qu'un succès d'estime.

ANTIGONE, opéra, musique de Winter, représenté à Naples, en 1791, pour la fête du roi.

ANTIGONE, opéra seria, musique de Poissl, représenté en Bavière en 1808.

ANTIGONE, tragédie grecque de Sophocle, avec les chœurs de Mendelssohn, représentée à l'Odéon le 21 mai 1844. La traduction du chef-d'œuvre grec a été faite par MM. Meurice et Vacquerie. La musique manque de simplicité, de grandeur, d'originalité. L'*Invocation à Bacchus* a seule obtenu les suffrages du public.

ANTIGONE, opéra italien, musique de Gandini, représenté à Modène vers 1725.

ANTIGONO, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1744.

ANTIGONO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gluck, représenté à Rome en 1754.

ANTIGONO, opéra italien, musique de Cafaro, représenté à Naples en 1754.

ANTIGONO, opéra italien, musique de Ciampi (François), représenté à Venise en 1762.

ANTIGONO, opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1762.

ANTIGONO, opéra italien, musique de Zanetti (François), représenté à Livourne en 1765.

ANTIGONO, opéra italien, musique de Majo, représenté à Naples en 1768.

ANTIGONO, opéra italien, musique de Santis, né à Naples vers le milieu du XVIIIe siècle.

ANTIGONO, opéra, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick vers 1769.

ANTIGONO, opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Rome en 1771.

ANTIGONO, opéra, musique de J. Giordani, représenté à Londres vers 1773.

ANTIGONO, opéra italien, musique de Anfossi, représenté à Venise en 1773.

ANTIGONO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1784.

ANTIGONO, opéra sérieux, musique de Righini, représenté à Mayence en 1788.

ANTIGONO, opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome, dans le carnaval, en 1788 et à Venise en 1794.

ANTIGONO, opéra italien, musique de Rossi (Laurent), représenté à Alexandrie à la fin du XVIIIe siècle.

ANTIGONO TUTORE, opéra italien, musique de Albinoni, représenté en 1724.

ANTIGONO TUTORE DI FILIPPO, opéra italien, musique de Porta (Jean), composé avec Albinoni; représenté à Venise en 1724.

ANTIOCHUS ET STRATONICE, opéra allemand, musique de Graupner, représenté à Hambourg en 1708.

ANTIOCHUS ET STRATONICE, opéra, musique de Langlé, représenté à Versailles en 1786.

ANTIOCO, opéra italien, musique de Cavalli, représenté en 1658.

ANTIOCO, opéra italien, musique de Carpani (Jean-Luc), représenté à Bologne en 1673.

ANTIOCO, opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1705.

ANTIOCO, opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Milan en 1788.

ANTIOCO IL GRANDE, opéra italien, musique de Legrenzi, représenté à Venise en 1681.

ANTIOPE, opéra italien, musique de Rovettino, représenté au théâtre Saint-Paul à Venise en 1649.

ANTIOPE, opéra italien, musique de C. Pallavicino et Strunck, représenté à Dresde en 1689.

ANTIPATHIE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de David, musique de Foignet, représenté sur le théâtre Montansier le 11 décembre 1798.

ANTIQUAIRE (L'), opéra-comique, musique d'Anfossi, représenté au théâtre de Monsieur (Feydeau), le 9 mars 1789.

ANTIQUARI IN PALMIRA (GLI), opéra italien, musique de Rust (Jacques), représenté à Milan en 1780.

ANTIQUARIO E LA MODISTA (L'), opéra-bouffe italien, musique de Gagliardi, représenté au théâtre del Fondo le 20 novembre 1829.

ANTIQUARY (THE) [*l'Antiquaire*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1820.

ANTOINE, opérette, musique de Cartellieri, représenté à Berlin en 1793.

ANTOINE ET CAMILLE, opéra en un acte, musique de Bernardy de Valernes, représenté vers la fin du XVIIIe siècle.

ANTOINE ET CLÉOPÂTRE, opéra allemand, musique de J.-C. Kaffka, représenté à Breslau vers 1781.

ANTONINO E POMPEJANO, opéra italien, musique de Sartorio, représenté à Venise en 1677.

ANTONINO E POMPEIANO, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Brescia, puis à Venise en 1689.

ANTONIO FOSCARI, opéra, musique de Cohen (Henri), représenté à Bologne et à Turin en 1842, et à Naples en 1843.

ANTONIO FOSCARI, opéra italien, musique de Petrali, représenté à Mantoue en 1845.

ANTRE DE TROPHONIUS (L'), farce, musique de Storace, représentée à Drury-Lane en 1791.

ANY THING NEW? (*Rien de nouveau?*), opéra anglais, musique de Smith, représenté vers 1811.

APELLE E CAMPASPE, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Venise en 1794.

APELLE E CAMPASPE, opéra italien, musique de Tritto (Jacques), représenté à Milan en 1796.

APELLE ET CAMPASPE, opéra en un acte, paroles de Demoustier, musique d'Eler, représenté à l'Opéra, sans aucun succès, le 12 juillet 1798.

APFELDIEB (DER) [*le Voleur de pommes*], opéra allemand, musique de J.-C. Kaffka, représenté à Breslau vers 1781.

APOLLO GELOSO, opéra, musique de Perti, représenté à Florence en 1698.

APOLLO IN TESSAGLIA, drame, musique de Franceschini, représenté à Bologne en 1679.

APOLLON, BERGER D'ADMÈTE, opéra en un acte, musique de Grenet, représenté à l'Opéra, à Paris, en 1759.

APOLLON ET CORONIS, troisième entrée des *Amours des Dieux*, opéra-ballet, paroles

de Fuzelier, musique de Jean-Baptiste Rey, représenté par l'Académie royale de musique le 3 mai 1781. Bon musicien, excellent chef d'orchestre, Rey contribua à la réorganisation de la musique instrumentale de l'Opéra sous la direction de Gluck et de Piccinni. *Apollon et Coronis* fut accueilli favorablement. On dit que Rey eut pour collaborateur son frère Joseph, attaché comme violoncelliste à l'Académie de musique.

APOLLON ET DAPHNÉ, opéra, musique de Légat de Furcy. Cet ouvrage, écrit vers la fin du XVIIIe siècle, ne fut pas représenté.

APOLLON ET DAPHNÉ, opéra en un acte, paroles de Pitra, musique de Mayer, fut représenté par l'Académie royale de musique le 24 septembre 1782, et n'eut aucun succès.

APOLLON ET DAPHNÉ, opéra, musique de Gaillard, représenté à Haymarket vers 1718. Gaillard, élève de Farinelli, était maître de la chapelle de la reine douairière Catherine, veuve du roi Charles II.

APOLLON ET HYACINTHE, comédie latine, musique de Mozart, composée pour l'université de Salzbourg. Cet ouvrage est écrit à cinq voix et a été représenté en 1767. Mozart avait alors onze ans. Le manuscrit original a 162 pages.

APOLLO UNTER DEN HIRTEN (*Apollon parmi les bergers*), prologue allemand, musique de Schweitzer, représenté en Allemagne vers 1778.

APOLLO UNTER DEN HIRTEN (*Apollon parmi les bergers*), opéra allemand, musique de Stegmann, représenté à Hambourg vers 1779.

APOTEOSI D'ERCOLE (L'), opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Venise en 1790.

APOTEOSI D'ERCOLE (L), opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Saint-Charles, à Naples, en 1819.

APOTHEKE (DIE) [*la Pharmacie*], opéra allemand, musique de Neefe, représenté à Leipzig en 1772.

APOTHEKE (DIE) [*la Pharmacie*], opéra allemand, musique de Umlauff, représenté à Vienne vers 1779.

APOTHÉOSE DU JEUNE BARRA (L), pièce lyrique en un acte, paroles de Léger, musique de Jadin, représentée à Feydeau, le 1er juillet 1794.

APOTHICAIRE (L'), opéra-comique, musique de Foignet (Charles), représenté au Théâtre de Beaujolais en 1791.

APOTHICAIRE ET PERRUQUIER, opérette, paroles de M. Elie Frébault, musique de J. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 17 octobre 1861. On croira difficilement que cette petite farce a du mérite. Les Bouffes-Parisiens sont le théâtre de la foire au XIXe siècle, et ce genre ne serait pas à dédaigner si les auteurs savaient éviter la trivialité et le burlesque à outrance. Mlle Sempronia attend son fiancé, apothicaire de son état. M. Boudinet, son père, prend pour l'apothicaire le jeune Chilpéric, qui arrive simplement pour coiffer sa fille. Le qui proquo se prolonge ainsi jusqu'au dénoûment. Mlle Sempronia choisit pour époux le beau Chilpéric. Le compositeur a affecté les formes surannées du vieil opéra-comique, et il a fait preuve en cela de souplesse. On a remarqué les couplets de Sempronia : *Une fillette ingénue*, dans lesquels l'écho du mot *papa* produit un effet fort drôle. Cette pièce a été jouée par Desmonts, Potel, Jean-Paul et Mlle Gervais.

APPARENZA INGANNA (L') [*les Apparences trompeuses*], opéra bouffe italien, musique de Gherardeschi, représenté à Mantoue en 1782. Un second acte a été composé par Spontoni et représenté à Florence en 1784.

APPARENZA INGANNA (L'), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Venise vers 1799.

APPARENZA INGANNA (L'), opéra, musique de Brambilla, représenté à Milan, au théâtre Re, en 1816.

APPARITION (L'), drame anglais, musique de Reeve, représenté à Londres en 1794.

APPARITION (L'), opéra en deux actes, paroles de Germain Delavigne, musique de M. Benoist, représenté sur le théâtre de la Nation (Opéra) le 16 juin 1848. Une scène de jalousie espagnole a fourni les épisodes du livret. Clara de Torellas, se croyant délaissée par un officier français, se fait passer pour morte, et cherche par des apparitions nocturnes à se venger de l'affront dont elle s'imagine être la victime. L'officier se justifier et le fantôme de Clara cesse d'effrayer les habitants de Torellas. Le fond de ce poëme était bien léger et peu propre à faire valoir

les qualités sérieuses de la musique de M. Benoist. Le morceau le plus important de l'ouvrage est le quatuor de l'apparition : *Quoi! c'est Clara; c'est elle!* Signalons encore un trio avec chœurs : *Nous restons dans ce vieux manoir;* les deux airs de Roger : *Ah! que Dieu me la rende en ce triste séjour*, et *Toi qui vois tout du haut des cieux*. L'instrumentation est traitée avec cette science et ce goût que M. Benoist a montrés dans tous ses ouvrages, et d'une manière encore plus digne de remarque dans l'ouverture, la marche des Français et les airs de ballet. Le succès qu'aurait pu obtenir l'opéra de M. Benoist dans des temps ordinaires dut complétement s'éclipser devant les événements de juin. *L'Apparition* a eu pour interprètes Baroilhet, Alizard, Poultier, Mlles Masson et Courtot.

APPLAUSI FESTOSI DELLA SARDEGNA (GLI), opéra italien, musique de Schauensée, représenté en Sardaigne en 1744.

APPRENSIVO RAGGIRATO (L'), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre des Florentins, à Naples, en 1798.

APRÈS L'ORAGE, opérette en un acte, paroles de Boisseaux, musique de M. Galibert, représentée aux Bouffes-Parisiens en mars 1857.

ARABELLA, opéra, musique de M. Barbieri, représenté au théâtre allemand de Pesth dans le mois de mai 1862.

ARABI NELLE GALLIE (GLI), opéra semi-séria, musique de Schoberlechner, représenté à Florence en 1815.

ARABI NELLE GALLIE (GLI), opéra en quatre actes, livret tiré du roman célèbre de M. d'Arlincourt, le *Renégat*, musique de Giovanni Pacini, représenté à Milan en 1827, puis à Turin le 26 décembre 1828, et au Théâtre-Italien de Paris, avec sept morceaux nouveaux, le 30 janvier 1855. L'action se passe au temps de Charles-Martel. Clodomir, jadis fiancé à la belle Ézilda princesse des Cévennes, a embrassé le parti des Sarrasins, et, sous le nom d'Agobar, il s'avance victorieux et terrible, dévastant tout sur son passage. Leodato, général de Charles-Martel, à la suite d'un combat, va perdre la vie. Ézilda sort d'un monastère, où elle s'était réfugiée, et vient implorer la clémence du vainqueur en faveur de Leodato, qui lui a fait précédemment l'aveu de son amour. Elle reconnaît dans Agobar son fiancé, et tous deux sentent renaître dans leur âme les tendres sentiments qu'ils croyaient éteints à jamais. Agobar donne l'ordre à ses soldats de s'abstenir de tout pillage, de ménager le pays habité par sa maîtresse. Ceux-ci murmurent et forment un complot pour se défaire de leur chef. En vain le généreux Leodato avertit Agobar du du sort qui le menace. Il est trop tard. Clodomir est poignardé. Ezilda se jette sur son corps expirant en nommant son époux celui qui devait monter au trône avec elle, et qui a été l'ennemi de sa patrie. Cet opéra passe pour le meilleur de Pacini. On y reconnaît une facilité tout italienne. Les mélodies abondent, mais elles offrent peu de chants distingués. En outre, le musicien ne s'est pas préoccupé des situations dramatiques au point de vue où le public s'est placé depuis plus de quarante ans. Il y a d'excellents passages dans cette partition. Nous rappellerons les chœurs des Montagnards, des Soldats découragés de *Leodato*, des Sarrasins triomphants. On s'est beaucoup diverti de voir les musiciens arabes porter, au VIIIe siècle, des feuilles de musique sur leurs instruments comme s'ils avaient appartenu à un régiment de ligne. Ce détail fait comprendre le peu d'importance que certains Italiens, les vrais au fond, attachent à la couleur historique. Le finale du second acte est traité avec ampleur et produit de l'effet. Le duo du troisième, entre Agobar et Ézilda, *Va menzogner*, est le meilleur morceau de l'ouvrage. On a reproché à Pacini d'avoir prolongé outre mesure la scène de l'agonie de Clodomir.

Les rôles ont été chantés, à Paris, par Baucardé, Gassier, remplissant les rôles d'Agobar et du religieux; par Mmes Bosio et Borghi-Mamo, jouant ceux d'Ézilda et de Leodato.

ARABO CORTESE (L'), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1773.

ARAGONESI IN NAPOLI (GLI), opéra italien, musique de Conti (Charles), représenté au théâtre Nuovo en décembre 1827.

ARAGONESI IN NAPOLI (GLI), opéra italien, musique de Charles Valentini, représenté à Rome en 1838.

ARAGONESI IN NAPOLI (GLI), opéra, musique de L. Gordigiani, représenté au théâtre de la Pergola, à Florence, en juin 1841.

ARAMELLA ou **LES DEUX VICE-REINES**, opéra allemand, musique de Huttenbrenner, écrit en Syrie vers 1825.

ARATO IN SPARTA, opéra italien, musique de Ruggeri, représenté à Venise en 1709.

ARBACE, opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1783.

ARBACE, FONDATORE DELL' IMPERO DE PARTI, opéra, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1698.

ARBORE DI DIANA, opéra italien, livret de da Ponte, musique de Martin y Solar, représenté à Vienne vers 1785.

ARBRE CREUX (L'), opéra, musique de Payer (Jérôme), représenté à Vienne vers 1808.

ARBRE DE ROBINSON (L'), opérette en un acte, paroles de M. Michel Carré, musique de M. Erlanger, représentée aux Bouffes-Parisiens le 19 octobre 1857.

ARBRE ENCHANTÉ (L') opéra-comique en un acte, sur un livret imité d'un vaudeville de Vadé, le *Poirier*, musique de Gluck, représenté pour la première fois à Vienne en 1759 et à Versailles le 20 février 1775. La pièce du *Poirier* fut représentée à l'Opéra-Comique le 7 août 1752 et reprise à la Comédie-Italienne le 20 juin 1772, avec une musique nouvelle de Saint-Amand. M. Martinet a fait représenter le petit opéra de Gluck à son théâtre des Fantaisies-Parisiennes au mois d'avril 1867. Dans la période de sa vie qui précéda son voyage à Paris, Gluck écrivit un certain nombre de petits ouvrages dont les intrigues et la naïveté ne convenaient pas à son génie. Les *Pèlerins de la Mecque*, le *Chasseur en défaut*, l'*Arbre enchanté* sont de ce nombre. Dans ce dernier opéra, il s'agit d'un vieillard épouseur que bernent de concert deux villageois et Claudine qui doit être sa femme. Ce compère Thomas est si crédule qu'on le fait grimper sur un arbre d'où il assiste à un dialogue amoureux entre sa fiancée et le paysan Blaise, s'imaginant voir un tableau magique; il redescend; les amoureux ont repris leurs places; il remonte dans l'arbre; ceux-ci se rapprochent et le manège recommence. De guerre lasse, et lorsqu'il reconnaît qu'il a été dupe, il renonce à Claudine. La musique est loin de répondre au canevas léger de la pièce. Elle manque de vivacité, de souplesse et de grâce. Les notes tenues par les instruments à vent, les appogiatures perpétuelles du chant donnent de la lourdeur et de la monotonie à l'ensemble de la partition. Les couplets de Blaise et l'ariette de Claudine sont les morceaux saillants de ce petit acte. La scène dans laquelle Lucette, au pied de l'arbre, interpelle Thomas et lui chante : *Riez donc! riez donc!* est assez jolie. Mais qu'il y a loin de ce rire forcé avec la verve naturelle des compositeurs italiens. C'est une excellente idée d'établir, à Paris, un théâtre lyrique rétrospectif. L'*Arbre enchanté* de Gluck ne vaut pas le *Sorcier* de Philidor joué au même théâtre; mais c'est un service rendu à la musique dramatique que de l'avoir fait connaître. En montant plusieurs pièces de cette époque, on est certain d'arriver promptement à quelque grand succès, surtout en faisant faire de bonnes traductions des opéras italiens. L'*Arbre enchanté* a été joué par Gourdon, Engel, Barnolt, Mmes Arnaud et Geraizer.

ARBRE ENCHANTÉ (L'), opéra allemand, musique de Stefani, représenté à Varsovie en 1797.

ARCADIA IN BRENTA (L'), opéra italien en trois actes, paroles de Goldoni, musique de Ciampi (Legrenzio-Vincenzo), représenté en Italie vers 1739.

ARCADIA IN BRENTA, opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1749.

ARCHELAO, RE DI CAPPADOCIA, opéra italien, musique de Conti (François), représenté à Vienne en 1722.

ARCHITETTO (L'), opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Caserta, au théâtre de la Cour, en 1781.

ARCIFANFANO, RE DE MATTI, opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1750.

ARDELINDA, opéra italien, musique de Albinoni, représenté en 1732.

ARÉTHUSE, opéra-ballet à trois entrées avec un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, représenté à l'Académie royale de musique le 14 juillet 1701. Cet opéra eut peu de succès, Campra était encore inexpérimenté dans l'art d'écrire, et ses premiers ouvrages sont loin d'offrir l'intérêt et le tour mélodique qu'on remarque encore dans les barcarolles de ses fêtes vénitiennes, et dans quelques scènes d'*Achille et Déidamie*, qu'il fit représenter en 1735.

ARETINO (L'), opéra italien, musique de Spreanza, représenté à Turin en 1840.

ARETUSA, comédie pastorale de Lollio, musique de Della Viola, représentée dans le palais de Schivanoja, devant le duc de Ferrare Alphonse II et le cardinal Louis son frère, en 1563.

ARETUSA, opéra italien, musique de C. Monari, représenté au théâtre ducal de Milan en 1705.

ARGENE, opéra italien, musique de Cesti, représenté à Venise en 1668.

ARGENE, musique de Caldara, représenté à Venise en 1689.

ARGENE, opéra italien, musique de Leo, représenté à Naples en 1728.

ARGENE (L'), opéra italien, musique de Selletti, représenté à Rome en 1759.

ARGENE, opéra seria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Fenice, à Venise, en 1801.

ARGENE, opéra italien, musique de Mandanici, représenté à Saint-Charles vers 1825.

ARGENE ED ALMIRA, opéra italien, musique de Stunz, représenté à Turin en 1822.

ARGENIDE, opéra italien, musique de Galuppi, représenté en 1733.

ARGENIDE, opéra italien, musique de Chiarini, représenté à Brescia en 1745.

ARGENIDE, opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Milan vers 1801.

ARGENT FAIT TOUT (L'), opéra-comique en un acte, musique de Ligou, compositeur avignonnais, représenté sur les petits théâtres de Paris vers 1780.

ARGENTINO (L'), opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Vienne en 1768.

ARGETE, opéra, musique de Gnecco, représenté à Naples vers 1794.

ARGIA, opéra italien, musique de Cesti, représenté à Venise en 1669.

ARGIA, opéra seria, musique de Nicollini (François), représenté à Venise. Ce compositeur, qui était aussi poëte, vécut à Venise depuis 1669 jusqu'en 1685, selon M. Fétis.

ARGIA (L'), opéra italien, musique d'Apolloni (Jean), représenté en Italie vers 1682.

ARGIA, opéra, musique de Raimondi, représenté à Milan vers 1825.

ARGIA IN ATENE, opéra italien, musique de Corri (Pierre), représenté au théâtre Argentina, de Rome, en 1846.

ARGIOPE, opéra italien, musique commencée par Rovetta et terminée par Alexandre Leardini d'Urbino, représenté au théâtre Saint-Jean-Saint-Paul en 1649.

ARIANA, opéra italien, musique de Ferrari (Benoît), représenté à San-Mosè, de Venise, en 1640.

ARIANA, opéra italien, musique de Feo (François de), représenté à Rome en 1728.

ARIANA, opéra, musique de Hændel, représenté à Londres en 1733.

ARIANA, opéra italien, musique de Adolfati, représenté à Gênes en 1750.

ARIANA, grand opéra, musique de Winter, représenté à Vienne vers 1796.

ARIANA ABBANDONATA, opéra italien, musique de Boniventi, représenté à Venise en 1719.

ARIANA E BACCO, opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Turin en 1785.

ARIANA E TESEO, musique de Cafaro, représenté à Naples, au théâtre San-Carlo, en 1766.

ARIANA E TESEO, opéra, musique de Fischietti, représenté à Dresde en 1769.

ARIANA E TESEO, opéra italien, musique de Benvenuti, représenté à Pise en 1810.

ARIANE, opéra en cinq actes, paroles de l'abbé Perrin, musique de Cambert, représenté à Nantes en 1687, après l'avoir été à Londres, où le compositeur s'était retiré.

ARIANE, opéra allemand, musique de Conradi (Jean-Georges), représenté à Hambourg en 1691.

ARIANE, opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1717.

ARIANE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1722.

ARIANE, scène lyrique, musique de Rochefort (Jean-Baptiste), représentée à l'Opéra vers 1785.

ARIANE À NAXOS, drame lyrique de Rinuccini, composé pour les noces de François de Gonzague, prince de Mantoue, et de l'infante Marguerite de Savoie, et re-

présenté à la cour de Mantoue en 1607. Ce poëme parut supérieur aux premières compositions de l'auteur, et fut mis en musique par Claude Monteverde, qui suivit merveilleusement les intentions et les inspirations du poëte. Rinuccini porta son *Ariane* à Venise, et l'on croit que c'est le premier opéra sérieux qui y ait été représenté. Ce drame lyrique passa longtemps pour le vrai modèle du genre; encore un siècle après, le monologue d'Ariane abandonnée était cité comme un chef-d'œuvre. Ecrit dans le registre du mezzo-soprano, *il pianto* d'Ariane est une mélodie, extraordinaire eu égard à l'époque à laquelle elle a été composée. Cette scène a été conçue avec beaucoup de sentiment, de naturel et d'abandon; la chute des vers, la coupe des phrases, le retour des mêmes expressions de tendresse, étaient propres à faire naître les formes symétriques et régulières du chant, en même temps qu'ils peignaient le désordre et l'agitation de l'âme d'Ariane. D'après son caractère, ce passage semble modelé sur les scènes pathétiques des tragiques anciens, et surtout d'Euripide. Il paraît à son tour avoir servi de modèle à ces monologues passionnés qui ont fourni depuis de si beaux sujets au génie de la musique théâtrale; et l'éloquent Métastase s'en est souvenu dans un air célèbre. Les inspirations mélodiques et harmoniques de Monteverde ont été si heureuses dans *Il pianto d'Ariane*, qu'elles lui ont fait attribuer certainement la découverte de divers faits musicaux, tels que l'emploi de la dissonance naturelle, qui remontent bien plus haut, puisqu'on en trouve déjà des traces dans les essais élémentaires d'harmonie au XIIIe siècle.

ARIANE À NAXOS, duodrame, musique de George Benda, représenté à Gotha vers 1769, et à Leipzig en 1778, puis traduit en prose française par Dubois et joué à la Comédie-Italienne le 20 juillet 1781.

ARIANE À NAXOS, opéra en deux actes, musique de Mme Paradies, représenté à Vienne en 1791. Mme Paradies, aveugle depuis l'âge de cinq ans, avait reçu des leçons de composition musicale de Salieri. Ses talents et sa rare intelligence lui valurent une grande réputation.

ARIANE À NAXOS, œuvre dramatique, paroles de Th. Krebs, musique de Max Selfriz, représenté à Lœwensberg dans le mois de décembre 1861, avec le concours de Mme Babnigg pour le rôle d'Ariane et de von Osten pour celui de Thésée.

ARIANE DANS L'ÎLE DE NAXOS, opéra en un acte, paroles de Moline, musique d'Edelmann, représenté par l'Académie de musique le 24 septembre 1782. La célèbre cantatrice Mme Saint-Huberti interpréta avec beaucoup de succès le rôle d'Ariane.

ARIANE ET BACCHUS, opéra en cinq actes, paroles de Saint-Jean, musique de Marais, représenté à l'Académie royale de musique le 8 mars 1696. Au milieu des représentations de cet opéra, l'acteur qui jouait le rôle de Bacchus étant tombé malade, on prit pour le remplacer un de ces chanteurs subalternes accoutumés à être sifflés quand ils veulent sortir de la modeste sphère où leur talent les a placés. Ce dieu postiche parut et fut sifflé effectivement. Mais la couronne de pampres dont son front était orné lui donna de l'assurance, et, sans se déconcerter, il dit dédaigneusement au parterre: « Je ne vous conçois pas; pensez-vous que pour six cents livres qu'on me paye par année, j'irais vous donner une voix de mille écus. » Ces paroles excitèrent les applaudissements de toute la salle.

ARIANE ET BACCHUS, opéra, musique de Bouvard, représenté à la cour de France en 1729.

ARIANE ET THÉSÉE, opéra en cinq actes, paroles de Lagrange-Chancel et Roy, musique de Mouret; représenté à l'Académie royale de musique le 6 avril 1717.

ARIARATE (L'), opéra sérieux en trois actes, musique de Tarchi, représenté à Milan en 1786.

ARIARATE, opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Turin en 1788.

ARIBERTO E FLAVIO, REGI DE' LOMBARDI, opéra italien, musique de Lonati, représenté au théâtre San-Salvador, de Venise, en 1684.

ARICIE, opéra-ballet en cinq entrées, paroles de l'abbé Pic, musique de La Coste, donné à l'Académie royale de musique le 9 juin 1697. C'est à la représentation de cet opéra que se rapporte l'anecdote suivante, si souvent citée. Un chanteur, nommé Thévenard, remplissait le rôle principal. Cet artiste avait su gagner les faveurs du parterre, à l'exception d'un fat, qui affectait de chantonner assez haut aux endroits où l'acteur lançait ses phrases les plus applaudies. Un Gascon, impatienté de ce voisinage, se mit à dire tout haut: « Ah! le fat, ah! le bourreau, le

bélître, le maudit, le chien de chanteur! et autres termes encore plus énergiques. — Monsieur, reprit le fâcheux, est-ce à moi que vous en avez? — Eh! non, répliqua le Gascon, j'en veux à ce drôle de Thévenard, qui m'empêche de vous entendre. »

ARIODANT, opéra anglais, musique de Hændel, représenté à Londres en 1734.

ARIODANT, drame lyrique en trois actes, paroles d'Hoffmann, musique de Méhul, représenté pour la première fois sur le théâtre Favart, le 19 vendémiaire an VII (11 octobre 1798). Le sujet de cet opéra est emprunté à l'*Orlando* de l'Arioste, qui avait déjà inspiré l'auteur de *Montano et Stéphanie*. Le succès du chef-d'œuvre de Berton a pu nuire à celui de l'opéra de Méhul; mais plusieurs fragments d'*Ariodant* ont joui d'une popularité telle, qu'aucun des ouvrages estimables de Berton n'en a obtenu de semblable; il suffirait de citer la romance: *Femme sensible, entends-tu le ramage?* Le duo d'Ariodant et d'Ina: *Dissipons ce sombre nuage;* l'air de Dalinde: *Calmez, calmez cette colère*, ont été longtemps chantés dans les concerts et dans les exercices du Conservatoire. D'autres parties de l'ouvrage offrent des beautés dramatiques de premier ordre. *Ariodant* était l'opéra favori de Méhul.

ARIODANTE, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1716.

ARIODANTE, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1727.

ARION, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Fuzelier, musique de Matho, représentée par l'Académie royale de musique le 10 avril 1714. Matho, maître de musique des enfants de France, avait cinquante-quatre ans lorsqu'il fit représenter *Arion*. Cet exemple, joint à celui de Rameau, doit encourager à la patience les compositeurs de notre temps.

ARIOVISTO, opéra italien, musique de Ballarotti, en collaboration avec Perti et Magni (Paolo), représenté au théâtre ducal de Milan en 1699.

ARIOVISTO (L'), opéra italien, musique de Mancini, représenté au théâtre San-Bartolomeo en 1702.

ARISTEO, opéra, musique de Cavalli, représenté en 1651.

ARISTEO, opéra italien, musique de Pollarolo (Antoine), représenté à Venise en 1700.

ARISTEO, opéra, musique de Gluck, représenté à Parme en 1769.

ARISTIDE, opéra italien, musique de Macari, représenté à Venise en 1735.

ARISTIPPE, opéra en deux actes, paroles de Giraud et Leclerc, musique de Kreutzer, représenté à l'Académie impériale de musique le 24 mai 1808. Cette pièce ne réussit guère qu'en raison de la position tout exceptionnelle de Kreutzer, alors maître de la situation musicale, et de l'interprétation distinguée de Lays, Derivis, Nourrit et Mlle Hymm. Les vaudevillistes ont popularisé un air de cet opéra.

ARISTODEMO, opéra, musique de Capranica (Matteo), représenté au théâtre Argentina vers 1746.

ARISTODEMO (L'), opéra italien, musique de Pavesi, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1808.

ARISTO E TEMIRA, opéra italien, musique de Bertoni, représenté en 1774.

ARLEQUIN AU VILLAGE, opéra-comique en un acte, paroles de Leroy, musique de A. Piccinni, représenté sur le théâtre des Jeunes-Artistes de la rue de Bondy, le 31 mars 1801.

ARLEQUIN CAPTIF ou **LE FEU MAGIQUE**, pantomime, musique de Linley (William), représentée au théâtre de Drury-Lane en 1796.

ARLEQUIN ET OBERON, opéra anglais, musique de Reeve, représenté à Londres en 1796.

ARMANDO IL GONDOLIERE, opéra, musique de Chiaramonte, représenté au théâtre Carlo Felice, de Gênes, le 20 février 1851.

ARME FAMILIE (DIE) [la *Pauvre famille*], opéra, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1800.

ARMÉNIEN (L'), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Copenhague en 1722.

ARMIDA, paroles et musique de Ferrari (Benoît), représenté à Saint-Jean-et-Saint-Paul, de Venise, en 1639.

ARMIDA, opéra italien, musique de Rampini, représenté à Venise en 1711.

ARMIDA, opéra, traduit de Quinault, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1751.

ARMIDA (L'), opéra italien, musique de Traetta, représenté à Vienne en 1760.

ARMIDA, opéra italien, musique de Jomelli, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples en 1771.

ARMIDA, opéra héroïque italien en trois actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1771.

ARMIDA, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Milan en 1772. Ces quatre derniers ouvrages sont remarquables à divers titres.

ARMIDA, opéra, musique de Naumann, représenté au nouveau théâtre de Padoue vers 1773.

ARMIDA, opéra italien, musique de Astaritta, représenté en 1777.

ARMIDA, opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté en Italie en 1777.

ARMIDA, opéra italien, musique de Rauzzini, représenté à Londres en 1778.

ARMIDA, opéra italien, musique de Winter, représenté à Munich vers 1778.

ARMIDA, opéra italien, musique de Mortellari, représenté à Milan en 1778.

ARMIDA, opéra italien, musique de Mysliweczek, représenté vers 1770. Ce compositeur, né à Prague, passa presque toute sa vie en Italie. Mozart estimait sa musique. Ne pouvant s'habituer à prononcer son nom, les Italiens l'appelaient *il Boemo* ou *Venaturini.*

ARMIDA, opéra italien, musique de Bertoni, représenté au théâtre San-Benedetto, à Venise, en 1781.

ARMIDA, opéra italien, musique de F.-J. Haydn, représenté en 1782.

ARMIDA, opéra en trois actes, musique de Cherubini, représenté à Florence pendant le carnaval de 1782.

ARMIDA, opéra italien, musique de Anfossi, représenté à Londres en 1782.

ARMIDA, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Rome en 1786.

ARMIDA, opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Florence vers 1799.

ARMIDA, opéra italien, musique de Righini, représenté à Berlin en 1799.

ARMIDA, opéra italien, musique de Rossini, écrit pour le théâtre de Naples et représenté à Saint-Charles dans l'automne de 1817.

Ce fut dans cet ouvrage que le maître inaugura sa seconde manière. Jusque-là, il s'abandonnait à sa verve, à sa facilité, à la sensibilité de sa riche nature, sans trop se préoccuper du caractère général de l'œuvre qu'il avait à traiter. C'est ainsi que la partition d'Othello offre à côté d'admirables morceaux, des passages qu'on jugerait peu dignes de l'auteur de *Guillaume Tell*, si on n'admettait pas la loi inévitable des tranformations du talent chez les hommes supérieurs. Il suffit de rappeler le *Mosè*, la *Donna del lago* et *Maometto II*, qui devint plus tard le *Siége de Corinthe*, pour prouver l'existence de cette seconde manière, et le parti que prit Rossini de rechercher désormais une expression dramatique mieux appropriée au caractère des personnages et à la nature du sujet, tout en demeurant attaché aux formes italiennes de l'art musical. Cette période de transformation commence, selon nous, à l'*Armida* et s'arrête à *Sémiramis.*

Dans *Armida*, à côté de suaves cantilènes, on remarque des accents nobles et généreux qui conviennent à la couleur chevaleresque du livret. Le duo de soprano et ténor *Amor possente nome* est le morceau le plus connu de cette partition, et il a été souvent chanté avec succès en dehors de la scène.

ARMIDA ABBANDONATA, opéra italien, musique de Ruggeri, représenté en 1710 à Venise.

ARMIDA ABBANDONATA, opéra italien, musique de Buini, représenté à Florence en 1723.

ARMIDA ABBANDONATA, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1726.

ARMIDA ABBANDONATA, opéra italien, musique de Prati, représenté à Munich en 1785.

ARMIDA AL CAMPO, opéra italien, musique de Boniventi, représenté à Venise en 1707.

ARMIDA AL CAMPO, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1726.

ARMIDA AL CAMPO D'EGITTO, opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Mosè, de Venise, en 1718.

ARMIDA DELUSA, opéra italien, musique de Buini, représenté à Venise en 1720.

ARMIDA E RINALDO, opéra italien, musique de Sarti, représenté à Saint-Pétersbourg en 1785.

ARMIDA IMMAGINARIA (L'), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1778.

ARMIDA, REGINA DI DAMASCO, opéra italien, musique de Orgiani, représenté à Vérone, dans l'automne de 1711.

ARMIDE, opéra, musique de Righini, représenté à Aschaffenbourg vers 1789.

ARMIDE, opéra italien, musique de Riario Sforza, né en 1769, mort en 1836. La date et le lieu de la représentation nous font défaut.

ARMIDE ET RENAUD, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Quinault, musique de Lulli, représentée pour la première fois, à l'Opéra, le 15 février 1686. Le style de la pièce est élégant; les situations intéressent; l'allégorie s'y développe en inventions agréables. L'exposition est très-belle : Armide est plongée dans une sombre tristesse; deux confidentes lui vantent sa gloire et lui rappellent ses succès dans le camp de Godefroi, où les plus vaillants guerriers sont tombés en sa puissance. Mais elle reste insensible à ces froides consolations; elle ne *triomphe pas du plus vaillant de tous.* Viennent ensuite des morceaux admirables et des traits sublimes, qui rappellent presque le grandiose cornélien :

Le vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut être,
Sera digne de moi.

Puis, le monologue si connu :

Enfin, il est en ma puissance, etc.

Il n'a pas été compris par Lulli à la façon de Gluck, ni traité, il est vrai, avec la passion vigoureuse et mouvementée du maître allemand; cependant c'est une belle déclamation. Dans l'opéra de Lulli, Armide chante comme une princesse; dans celui de Gluck, l'héroïne est une femme pleine de sa passion.

Le rôle d'Armide est un de ceux qui se prêtent le mieux aux développements de la passion tragique, comme dans la scène où Renaud se sépare d'Armide. (Voyez le IVe livre de l'*Enéide*). L'auteur y suit de près Virgile, son modèle. Armide fait ressortir son caractère altier, lorsque, maîtresse du sort de Renaud, elle s'indigne d'être obligée de s'avouer que le héros ne doit qu'à ses enchantements tout l'amour qu'il lui montre. Dans cette pensée humiliante, elle voudrait le haïr et appelle la Haine à son secours. De là une magnifique allégorie, qui produisait un grand effet sur la scène. Cette pièce présente cependant un défaut capital : le quatrième acte y forme un épisode, une digression, qui ralentit l'action, pour donner plus de place à la danse et à la mise en scène. L'auteur s'y inspire du Tasse, faisant revenir Renaud à lui-même, à la seule vue du bouclier de diamant qui lui montre l'état d'énervement où il est tombé. Cette idée ingénieuse, excellente dans une épopée, aurait dû être remplacée au théâtre par les luttes intérieures d'un jeune héros qui hésite entre l'amour et la gloire.

Ce fut par l'opéra d'*Armide* que Quinault termina sa carrière de poëte lyrique. Il eut, comme Racine, l'avantage de finir par son chef-d'œuvre. Le second acte est des plus saisissants; Armide, prête à poignarder Renaud endormi, récite un monologue admirable; et, bien que Boileau ait dit que les vers de Quinault étaient des

... Lieux communs de morale lubrique
Que Lulli réchauffa du feu de sa musique,

on s'accorde généralement à rendre justice au poëte. Le quatrième acte est un chef-d'œuvre et suffirait seul à mettre tout l'ouvrage au premier rang; il fut également le triomphe de Quinault, de Lulli et de Mlle Le Rochois, l'actrice chargée du rôle d'Armide. On raconte que le musicien obligea le poëte à le refaire jusqu'à cinq fois. Soit par ce motif, soit, comme on l'a dit, par des scrupules religieux, il est certain que Quinault se dégoûta du théâtre, et que, quelques instances que lui fit Lulli, il dit adieu pour toujours à la scène.

Le poëme d'*Armide* est de ceux que Lulli a traités avec plus de bonheur. Jamais ouvrage de musique n'avait obtenu jusque-là une telle vogue, car il fut représenté pendant quatre-vingts ans avec un égal succès. Et pourtant la première représentation avait été froidement accueillie. La cour s'était abstenue d'y assister, et le public courtisan, croyant à quelque disgrâce du musicien, n'osa point manifester son opinion sur l'œuvre nouvelle. Le prologue, tout à la louange du roi, comme le voulait l'usage, fut seul couvert d'applaudissements; le chœur si gracieux :

Dès qu'on le voit paraître,
De quel cœur n'est-il pas le maître ?

pouvait, sans compromettre personne, être bien reçu. Mais le prologue terminé, les marques d'approbation cessèrent.

La fameuse Mlle Le Rochois, qui jouait le rôle d'Armide, était très-petite et d'une

figure assez commune. Elle paraissait, dans le premier acte, entre les deux actrices les plus belles et de la plus riche taille qu'on eût encore vues au théâtre, Mlles Moreau et Desmâtins, qui lui servaient de confidentes. Mais aussitôt que Mlle Le Rochois ouvrait les bras, et qu'elle levait la tête d'un air fier et irrité, en s'écriant :

> Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous :
> L'indomptable Renaud échappe à mon courroux,

la réalité faisait place à l'illusion, et les deux confidentes étaient entièrement éclipsées ; on ne voyait plus que la grande actrice sur le théâtre, qu'à elle seule elle paraissait remplir. Mais c'est surtout dans la cinquième scène du second acte, quand elle levait le poignard, prête à percer le sein de Renaud endormi sur un lit de verdure, que le ravissement était à son comble. La fureur l'animait à l'aspect de l'infidèle; puis l'amour s'emparait de son cœur, et ces deux sentiments l'agitaient tour à tour; mais la pitié, la tendresse l'emportaient à la fin, et l'amour restait vainqueur. Alors, que de mouvements, que d'expressions différentes dans les yeux et le visage d'Armide, pendant ce long monologue, qui commence par ces deux vers :

> Enfin, il est en ma puissance
> Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!

On voyait tous les spectateurs immobiles, saisis de frayeur, jusqu'à ce que l'air de violon qui termine la scène leur permît enfin de respirer. Cependant, à cette première représentation, aucun applaudissement n'osa éclater. Lulli, désolé, crut s'être trompé. Qu'on juge de l'état où il se trouvait en voyant s'écouler silencieusement la foule, lui qui, de son propre aveu, aurait tué l'homme qui lui aurait dit que la musique d'*Armide* était mauvaise. En effet, les airs de ballet offrent des rhythmes vraiment originaux, auxquels la célèbre Camargo devait prêter plus tard tant de grâce et de légèreté. Plusieurs des airs d'*Armide* figurent avec honneur dans les répertoires classiques, entre autres la mélodie gracieuse : *La chaîne de l'hymen m'étonne*, et le récitatif empreint d'une belle expression tragique : *Le perfide Renaud me fuit ; tout perfide qu'il est, mon lâche cœur le suit.*

Le lendemain de cette chute apparente, Lulli fit jouer pour lui seul son opéra. Cette singularité fut rapportée à Louis XIV, qui jugea que, puisque Lulli trouvait l'ouvrage bon, il devait l'être effectivement, et il en ordonna une nouvelle exécution. Alors la cour et la ville applaudirent, et *Armide* obtint un succès prodigieux. Cette circonstance, mentionnée dans quelques ouvrages spéciaux et dans les mémoires du temps, a fourni le sujet d'une jolie nouvelle, intitulée le *Musicien du roi*, par M. Alfred Deberle.

Le poëme de Quinault a inspiré plusieurs partitions, dont la plus célèbre est celle de Gluck (V. ci-après). Il en est une que nous rappellerons seulement pour mémoire, et qui est due au savant naturaliste Lacépède.

Quelques anecdotes, plus ou moins authentiques, se rattachent à cet opéra célèbre : une actrice représentait Armide éprise d'un feu violent pour l'infidèle Renaud; mais elle ne mettait point dans son rôle la passion qu'il exigeait. Une de ses amies, voulant lui faire jouer ce personnage avec succès, lui donna plusieurs leçons, qui ne produisirent point l'effet désiré. Enfin, un jour cette amie lui dit : « Ce que je vous demande est-il si difficile? Mettez-vous à la place de l'amante trahie. Si vous étiez abandonnée d'un homme que vous aimeriez tendrement, ne seriez-vous pas pénétrée d'une vive douleur? Ne chercheriez-vous point... — Moi, répondit l'actrice, je chercherais les moyens d'avoir au plus tôt un autre amant. »

La première fois que le maréchal de Villars vint à l'Opéra, après la campagne de Denain, en 1712, Mlle Antier, qui remplissait le rôle de la Gloire, dans le prologue d'*Armide*, alla dans sa loge lui offrir une couronne de laurier. Le lendemain, elle recevait du maréchal une magnifique tabatière en or. Cet incident se renouvela pour le maréchal de Saxe, après la victoire de Fontenoy. Lorsqu'il parut à l'Opéra, Mlle de Metz, nièce de Mlle Antier, lui offrit également une couronne de laurier, que la modestie de l'illustre maréchal ne lui permit d'accepter qu'avec peine. Le lendemain, il envoya à l'actrice pour plus de dix mille francs de pierreries.

ARMIDE, opéra en cinq actes, de Gluck, et l'un de ses principaux ouvrages, représenté le 23 septembre 1777 à l'Académie royale de musique. Le sujet d'Armide ne pouvait guère être accepté par le public sans les paroles de Quinault, que Lulli avait mises en musique un siècle auparavant, et qui, d'ailleurs, se prêtaient merveilleusement au travail de la composition musicale. Aussi Gluck les conserva-t-il en les traitant selon la nature de son génie, et en usant des ressources que les progrès de l'art mettaient à sa disposition. Il fit un chef-d'œuvre. Quoique cet ouvrage fût représenté au moment le plus vif de la querelle des gluckistes et des piccinnistes, le succès alla toujours croissant et devint un véri-

table enthousiasme. Il y a, dans la partition d'*Armide*, une grâce voluptueuse et une peinture des sentiments tendres, qui prouvent la souplesse du talent de Gluck, malgré l'opinion de l'abbé Arnaud, qui disait à son sujet qu'Hercule était plus habile à manier la massue que les fuseaux. Les deux airs : *On s'étonnerait moins que la saison nouvelle*, et *Ah! si la liberté me doit être ravie*, figurent dans tous les répertoires classiques. Le chœur des Jardins d'Armide : *Les plaisirs ont choisi pour asile...* offre une harmonie rhythmée d'un grand effet. Le menuet et la gavotte ont été longtemps populaires. En donnant à l'acteur Larrivée le rôle ingrat du chevalier danois, Gluck lui avait dit : « Un seul vers vous dédommagera, je l'espère, de votre complaisance. » C'était le vers :

Notre général vous rappelle.

Jamais prédiction ne fut mieux accomplie ; le vers en question produisit un effet immense.

Gluck écrivait au bailli du Rollet, à propos d'*Armide :* « L'ensemble de l'*Armide* est si différent de celui de l'*Alceste*, que vous croiriez qu'ils ne sont pas du même compositeur; aussi ai-je employé le peu de suc qui me restait pour achever l'*Armide;* j'ai tâché d'y être plus peintre et plus poëte que musicien ; enfin, vous en jugerez si on veut l'entendre. Je vous confesse qu'avec cet opéra j'aimerais à finir ma carrière ; il est vrai que, pour le public, il lui faudra au moins autant de temps pour le comprendre qu'il lui en a fallu pour comprendre l'*Alceste*. Il y a dans l'*Armide* une espèce de délicatesse qui n'est pas dans l'*Alceste;* car j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages *de manière que vous connaîtrez d'abord*, *à leur façon de s'exprimer*, *quand ce sera Armide qui parlera ou une suivante*, etc. » Aucun critique n'a mieux jugé Gluck que lui-même en cette occasion.

Dans cet opéra, Gluck, continuant la révolution musicale qu'il avait commencée en subordonnant le chant à la vérité de l'expression dramatique, s'écarta du plan suivi par Lulli et montra la même énergie de style, le même art dans la distribution des instruments, la même science d'harmonie, toutes choses qui avaient paru si nouvelles dans *Orphée*, *Iphigénie* et *Alceste*. Il avait alors soixante et un ans, et attendait encore qu'on rendît justice à son génie. Les diatribes, les attaques de toutes sortes contre sa personne et sa musique semblaient redoubler à chaque production nouvelle ; les musiciens et les gens de lettres s'acharnaient après lui avec une fureur sans exemple, et on ne lui pardonnait pas d'avoir voulu réformer le goût et les spectacles de notre nation. Parce que Gluck plaçait la vérité de la déclamation au-dessus de ces mélodies ou de ces airs de danse qui ne s'appliquent qu'à charmer l'oreille et qui forment l'essence de la musique italienne, on lui reprocha de vouloir bannir le *chant* de la musique ; le mot d'ordre devint celui-ci : « Il n'y a pas de *chant* dans la musique de Gluck. » La preuve qu'il y en avait, c'est que toute l'Europe a chanté les airs d'*Orphée*, d'*Alceste*, et ceux d'*Armide*. N'importe, on fit venir d'Italie à Paris Piccinni, qui devait apprendre aux Français ce que c'était que du chant, et la guerre commença, guerre inconcevable, qui jamais n'eut sa pareille et qui, lorsqu'on en suit les péripéties dans les mémoires et les gazettes du temps, fait croire que notre pays était devenu fou. Rapporter tout ce qui s'est imprimé de sottises, tout ce qui s'est échangé d'injures, de quolibets, d'épigrammes, à propos de ces deux hommes de génie, Gluck et Piccinni ; décrire l'acharnement, le délire qui s'était emparé des combattants, est impossible. Plus d'un, forcé de mettre l'épée à la main, au café ou au théâtre, est resté sur le carreau, percé de part en part, pour n'avoir pas trouvé que Gluck eût suffisamment de chant, ou Piccinni suffisamment d'énergie. La querelle reprit de plus belle lorsque parut l'*Armide* de Gluck, et les piccinnistes, se changeant en lullistes, se mirent à raisonner devant le public mélopée, mélodie, harmonie, récitatif mesuré, etc., employant tout l'arsenal de ces mots prétendus scientifiques, qui font croire aux ignorants que d'autres ignorants en savent plus qu'eux. Le plus infatué de tous les pédants du XVIIIe siècle, La Harpe, était avec Marmontel à la têtes des lullistes ; Arnaud et Sicard étaient les coryphées du parti des gluckistes; ceux-ci répandaient leurs écrits sous le couvert de l'*Anonyme de Vaugirard*. La Harpe ayant rendu compte, dans le *Journal de politique et de littérature*, de la première représentation d'*Armide*, en cuistre qui n'entend pas un mot à la musique (bien qu'il voulût prouver à Gluck lui-même qu'il ignorait les éléments de son art), celui-ci lui décocha une lettre qui fit beaucoup de bruit, et dans laquelle on remarque ce qui suit : « J'ai été confondu en voyant que vous aviez plus appris sur mon art en quelques heures de réflexion, que moi après l'avoir pratiqué pendant quarante ans. Vous me prouvez, mon-

sieur, qu'il suffit d'être homme de lettres pour parler de tout. Me voilà bien convaincu que la musique des maîtres italiens est la musique des maîtres par excellence, que le chant, pour plaire, doit être régulier et périodique, et que même dans ces moments de désordre où le personnage chantant, animé de différentes passions, passe successivement de l'une à l'autre, le compositeur doit conserver le même motif de chant. » La Harpe, fort maltraité dans cette affaire, riposta en vers. Voici la poésie qu'on lui attribue, adressée à l'*Anonyme de Vaugirard :*

Je fais, monsieur, beaucoup de cas
De cette science infinie
Que, malgré votre modestie,
Vous étalez avec fracas,
Sur le genre de l'harmonie
Qui convient à nos opéras.
Mais tout cela n'empêche pas
Que votre *Armide* ne m'ennuie.

Armé d'une plume hardie,
Quand vous traitez du haut en bas
Le vengeur de la mélodie,
Vous avez l'air d'un fier-à-bras;
Et je trouve que vos débats
Passent, ma foi, la raillerie;
Mais tout cela n'empêche pas
Que votre *Armide* ne m'ennuie.

Le fameux Gluck, qui, dans vos bras,
Humblement se jette et vous prie,
Avec des tours si délicats,
De faire valoir son génie,
Mérite sans doute le pas
Sur les Amphions d'*Ausonie :*
Mais tout cela n'empêche pas
Que votre *Armide* ne m'ennuie.

A quoi il fut répondu, par une pièce intitulée : *Vers d'un homme qui aime la musique et tous les instruments, excepté La Harpe.*

J'ai toujours fait assez de cas
D'une savante symphonie,
D'où résultait une harmonie
Sans effort et sans embarras.
De ces instruments hauts et bas,
Quand chacun fait bien sa partie,
L'ensemble ne me déplaît pas;
Mais, ma foi! *La Harpe* m'ennuie.

Chacun a son goût ici-bas :
J'aime Gluck et son beau génie,
Et la céleste mélodie
Qu'on entend à ses opéras.
De vos Amphions d'*Ausonie*
La période et son fatras
Pour mon oreille ont peu d'appas;
Et surtout *La Harpe* m'ennuie.

Quant à Marmontel, comme il s'était aussi montré fort agressif, on n'eut garde de l'oublier. On lui décocha le trait que voici :

Ce Marmontel si long, si lent, si lourd,
Qui ne parle pas, mais qui beugle,
Juge la peinture en aveugle
Et la musique comme un sourd.
Ce pédant à si triste mine,
Et de ridicules bardé,
Dit qu'il a le secret des beaux vers de Racine :
Jamais secret ne fut si bien gardé.

Mais de toutes les parodies, brochures, épigrammes, chansons, etc., qu'inspira cette querelle mémorable, le morceau le plus spirituel est peut-être certaine lettre écrite à La Harpe sous le nom, dans le style et avec l'orthographe d'un serpent de village. On ignore qui en est l'auteur. « Monsieur, y est-il dit, j'avons l'honneur de vous faire une lettre pour me dépêcher de vous apprendre une chose qui vous intéressera beaucoup : c'est qu'il faut vous dire que je sommes serpent de ma paroisse, et que notre curé, qui s'amuse à lire les gazettes, n'a pas de plus grand plaisir que de les lire tout haut, à cette fin que je l'entendions et que nos enfants en profitions itou. L'autre soir y lisait le journal de..., j'avons oublié son nom; car je ne l'avons entendu nommer que c'te fois-là. Tant il y a que ça part de votre pleume. Y avait là-dedans tout plein de belles choses, car je n'y comprenions goutte, et de pauvres gens comme nous ne sont pas faits pour entendre tous ces baragouinages-là; ça parlait contre M. Guelouque, et ça disait comme ça que gnia pas de chant dans ses airs; que la mélodie est la même chose que l'harmonie; que pour faire pleurer le monde il faut faire des accords; enfin, tout plein d'autres choses que je trouvions bian dites; car tout ça venait pesle-mesle l'un sur l'autre, et moi je trouve ça mieux à cause que je dis à part moi : *Eh bien, voyez! je n'aurions pourtant pas dit ça.* Et puis, j'étions content encore, parce que j'étais fâché contre ce biau M. Guelouque, à cause que M. le curé, qui l'aime bian, comme je vous le disais, m'avait prêté un air de son plus nouveau opéra, et que ce diable d'air ne pouvait pas aller sur mon serpent... » La lettre continue sur ce ton de plaisanterie ingénieuse; elle frappa si juste que La Harpe, étourdi du coup, et voyant bien d'ailleurs que les dissertations musicales ne lui étaient pas favorables, retourna à ses tragédies.

Pourtant cette *Armide* qui causait tant de tapage, Gluck avait été bien près de ne pas la donner au théâtre. En dépit de La Harpe et de sa critique, elle fut accueillie avec l'enthousiasme que devait inspirer un pareil chef-d'œuvre. Quelques vieux amateurs, dilettanti du premier quart de ce siècle, se rappellent les reprises de cet opéra célèbre, et parlent encore avec chaleur de la rare perfection que mettaient Nourrit et Mme Branchu à interpréter la poésie de Quinault et la déclamation rapide et accentuée de Gluck.

ARMIDE, parodie anonyme, en quatre ac-

tes, de l'opéra de ce nom, par Laujon et Riccoboni fils, représentée à la Comédie-Italienne le 11 janvier 1762.

De toutes les parodies d'*Armide*, celle-ci est la plus connue et celle qui a eu le plus de succès. On l'a quelquefois attribuée à Jacques Bailli, garde des tableaux du roi, dont les productions dans le genre bouffon eurent une vogue passagère. Au lever du rideau, le théâtre représentait une place publique, avec les apprêts d'une fête. Un feu d'artifice, prêt à être tiré, occupait le fond, et on lisait en gros caractères, à différentes fenêtres des maisons : PLACES À LOUER POUR LE FEU. Ce décor excitait, paraît-il, l'hilarité générale. La métamorphose du personnage de la Haine en médecin était fort applandie. Six apothicaires apparaissaient, ayant chacun un mortier à la main, sur lequel étaient leurs armes, deux vipères. Au lieu du bouclier de diamants qu'on présente à Renaud, pour lui ouvrir les yeux sur la honte de son esclavage et pour le rappeler à son devoir, le chevalier danois dit à Ubald : « Bats la générale, morbleu ! il la reconnaîtra. » Ce trait ne manquait pas son effet sur le public. On bat la générale, et Renaud sort de son long assoupissement. Au moment où il abandonne Armide, elle s'écrie : « Arrête... Renaud ! ô ciel ! un fauteuil, que je m'évanouisse ! »

Dans l'opéra d'*Armide*, Quinault semble trop accorder au charme puissant des yeux d'Armide, et trop peu à la valeur que Renaud a dû faire paraître en la quittant. La parodie relève ces deux défauts, et fait dire à Renaud dans l'avant-dernière scène :

Partons, mais généreusement,
Et paraissons être content,
Afin qu'à jamais l'on s'écrie
Que Renaud mille fois montra
Plus de cœur dans sa parodie
Qu'il n'en fit voir à l'Opéra.

ARMIDE LA MAGICIENNE, opéra, musique de F. Glæser, représenté en 1828 au Théâtre-sur-la-Vienne, à Vienne.

ARMIDORO (L'), opéra italien, musique de Cavalli, représenté en 1651.

ARMINIO, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1722, et à Pratolino en 1703.

ARMINIO, opéra italien en trois actes, musique de Scarlatti, représenté au théâtre San-Bartolomeo, à Venise, le 19 novembre 1714.

ARMINIO, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Milan en 1731, et à Dresde le 7 octobre 1745.

ARMINIO, opéra italien, musique de Galuppi, représenté sur les principaux théâtres d'Italie en 1747.

ARMINIO, opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Rome en 1749.

ARMINIO, opéra italien, musique de Ottani, représenté à Turin en 1781.

ARMINIO, opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Argentina, à Rome, en 1786.

ARMINIO, opéra sérieux en trois actes, musique de Tarchi, représenté à Mantoue en 1786.

ARMINIO (L'), opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Florence en 1790.

ARMINIO (L'), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1821.

ARMINIUS, opéra anglais, musique de Hændel, représenté à Londres en 1736.

ARMIODAN, opéra allemand, musique de Strauss, représenté au théâtre de Carslruhe vers 1836.

ARMOIRE (L'), opéra-comique, musique de Raymont, représenté vers 1765 au théâtre de Beaujolais.

ARMORIQUE (L'), opéra en quatre actes, paroles et musique de M. Mériel, représenté à Toulouse le 5 mai 1854. On a remarqué dans cet ouvrage une cavatine pour voix de basse : *Comme la foudre mugissante*. Il a été interprété par Cléophas, Delacombe et Mme Numa. M. Mériel est actuellement directeur du conservatoire de musique à Toulouse.

ARMURER OF NANTES (THE), opéra anglais en trois actes, paroles de M. Bridgman, musique de Balfe, représenté à Covent-Garden, à Londres, le 13 février 1863, chanté par Harrison, Santley, Weis, Corri, miss Pyne et miss Hiles.

ARMURIER (L'), opéra allemand, musique de Lortzing, représenté à Cologne, avec succès, en 1846. C'est un des ouvrages les plus populaires du compositeur.

ARNILL, ou **LE PRISONNIER AMÉRICAIN**, opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 2 mai 1793. Cet ouvrage

avait été représenté d'abord sous le titre d'*Asgill*, nom d'un célèbre jurisconsulte anglais, dont les publications parurent offrir un danger social et qui passa trente années de sa vie en prison. Ce ne fut qu'à la reprise essayée cinq ans plus tard, qu'on lui donna le titre d'*Arnill*. Le sujet avait blessé certaines susceptibilités. Les auteurs crurent faire merveille en changeant le nom du héros et même sa patrie. Il n'y eut que le résultat qui ne changea pas. Le public n'accueillit guère avec plus de faveur *Arnill* qu'*Asgill*. Des raisons politiques avaient fait substituer l'Amérique à l'Angleterre comme lieu d'action.

AROLDO, opéra italien en quatre actes, libretto de Piave, musique de Giuseppe Verdi, représenté pour l'ouverture solennelle du nouveau théâtre de Rimini, pendant l'été de 1857. Les morceaux principaux de cet ouvrage sont le chœur du premier acte : *Tocchiamo!* la scène et la cavatine du ténor : *Sotto il sol;* l'air du baryton, *Mina pensai*, la prière sans accompagnement pour ténor, et baryton, et le chœur, *Angiol di Dio*. Le rôle d'Aroldo a été créé par le ténor Pancani.

ARRIA, opéra, musique de M. Stachie, représenté au théâtre de la cour de Hesse-Cassel, au mois de janvier 1847.

ARRIVO DEL NEPOTE (L'), opéra italien de Moretti, représenté au Teatro-Nuovo, Naples, au mois de septembre 1850.

ARONISBA, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1663.

ARRAGIO DI BENEVENT, opéra allemand, musique de Tayber, représenté à Vienne et à Léopoldstadt vers 1800.

ARRENIONE, opéra, musique de Giacomelli (Geminiano), représenté à Vienne vers 1720.

ARRIGHETTO, opéra italien, musique de Coccia, représenté à Venise en 1814.

ARRIVAL AT PORTSMOUTH (*l'Arrivée à Portsmouth*), intermède anglais, musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1794.

ARRIVÉE DE JACOB EN ÉGYPTE (L'), drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig en 1783.

ARSACE, opéra italien, musique de Gasparini (Michel-Ange), représenté à Venise en 1715.

ARSACE, opéra italien, avec des intermèdes des bouffes, suivant la mode de cette époque, musique de Sarri, représenté au théâtre San-Bartolomeo, à Venise, en 1718.

ARSACE, opéra italien, musique de Feo (François de), représenté à Rome en 1731.

ARSACE, opéra, musique de Giacomelli, représenté à Turin en 1736.

ARSACE, opéra italien, musique de Araja, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1741.

ARSACE E SEMIRAMIDE, opéra italien, musique de Gnecco, représenté vers 1808.

ARSACIDE (L'), opéra italien, musique de Chelleri, représenté à Venise en 1719.

ARSILDA, opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Angiolo, de Venise, en 1716.

ARSINOE, dramma per musica en trois actes, paroles de F. Santurini, représenté à Venise vers 1678.

ARSINOÉ, opéra anglais, musique de Clayton; premier ouvrage représenté avec des paroles anglaises vers 1685.

ARSINOE, opéra italien, musique de Franceschini, représenté au théâtre Formagliari en 1677.

ARSINOÉ, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1710.

ARSINOE VINDICATA, opéra italien, musique de Ruggeri, représenté en 1712 à Venise.

ART D'AIMER ou **L'AMOUR AU VILLAGE** (L'), opéra-comique en un acte, musique de Lebrun, représenté à Paris, en 1780.

ART ET AMOUR (L'), liederspiel, musique de Reichardt, représenté au théâtre de Kœnigstadt.

ARTABANO, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1728.

ARTABANO RE DE' PARTI (*Artabane, roi des Parthes*), opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Mosè, de Venise, en 1718.

ARTALLO DI ALAGONA, opéra, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté au théâtre del Fondo vers 1830. Cet ouvrage n'eut pas de succès.

ARTAMENE, opéra italien, musique de Fiorello (Ignace), représenté à Milan en 1738.

ARTAMENE, opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Venise en 1741.

ARTAMENE, opéra, musique de Gluck, représenté à Crémone en 1743.

ARTASERSE, opéra italien, musique de C. Grossi, représenté au théâtre Saint-Jean-et-Saint-Paul, à Venise, en 1669.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Zanetti, représenté en 1705 au théâtre de San-Angiolo, puis à Bologne en 1711.

ARTASERSE, RE DI PERSIA, opéra italien, musique de Mancini, représenté en 1713 à Naples.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Ariosti, représenté à Londres en 1724.

ARTASERSE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Venise en 1730 et à Dresde en 1740.

ARTASERSE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Duni, représenté vers 1731 en Italie.

ARTASERSE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Vinci, représenté au théâtre San-Bartolomeo à Venise en 1734.

ARTASERSE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Leo, représenté à Naples vers 1740.

ARTASERSE, opéra, musique de Ferandini, représenté en 1739 à la cour de Munich.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Porta (Jean), représenté à Munich en 1739.

ARTASERSE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gluck, représenté à Milan en 1741.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Adolfati, représenté à Rome en 1742.

ARTASERSE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de C.-H. Graun, représenté en 1743 à Berlin.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Abos, représenté au Théâtre-Saint-Jean-Chrysostôme, à Venise, en 1746.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Pampani, représenté en Italie en 1750.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Perez, représenté à Lisbonne en 1753.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Lampugnani, représenté en 1757.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Scolari, représenté à Venise en 1758.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Galuppi, dit Buranello, représenté à Venise en 1762.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Majo, représenté à Naples en 1762.

ARTASERSE, opéra, musique de Bernasconi, représenté à la cour de Bavière en 1763.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Modène vers 1765.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Fiorillo (Ignace), représenté à Cassel en 1765.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Ponzio, représenté à Naples en 1766.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Turin vers 1766.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Sacchini, représenté au théâtre Argentina, de Rome, en 1768.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Vento, représenté à l'*Harmonic meeting* de Londres en 1771. Cet ouvrage n'eut pas de succès.

ARTASERSE, opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Londres en 1772. On cite de cet ouvrage l'air : *Infelice, ah! dove io vado,* qui obtint un succès de vogue. Il est probable que Giordani fut le collaborateur de Vento.

ARTASERSE, opéra, musique nouvelle de Piccinni, représenté en 1772 à Naples.

ARTASERSE, opéra, musique de Caruso, représenté à Londres en 1774, dans l'été.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Naples en 1774.

ARTASERSE, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie vers 1775.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Buroni, représenté à Stuttgard en 1776.

ARTASERSE, opéra, musique de Borghi, représenté à Venise en 1776.

ARTASERSE, opéra, musique de Bertoni, représenté à Londres en 1780.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Turin en 1781.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Rust (Jacques), représenté à Modène en 1784.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1786, et différent de celui qui fut représenté à Londres en 1780.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Mantoue en 1787.

ARTASERSE, opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Rome en 1788.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Parenti, représenté en Italie vers 1789.

ARTASERSE, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Turin en 1794.

ARTASERSE, opéra italien en trois actes, musique de Nicolo Isouard, représenté à Livourne en 1795.

ARTASERSE, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Venise en 1795.

ARTASERSE LONGIMANO (*Artaxercès Longuemain*), opéra italien, musique de Pampani, représenté en Italie en 1737.

ARTAXERCE, opéra en trois actes, musique de Lesueur; reçu à l'Opéra en 1801, mais non représenté.

ARTAXERCES, opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres en 1762 (gravé en partition).

ARTAXERCÈS, opéra, musique de Dorn (Henri-Louis-Edmond), représenté à Berlin en 1850.

ARTE INGARA CON L'ARTE (L'), opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Venise en 1702.

ARTEMISE, opéra allemand, musique de Stvelzel, représenté à Naumbourg vers 1713.

ARTÉMISE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1715.

ARTEMISIA, opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Venise en 1656. Cavalli fut appelé à Paris par le cardinal Mazarin qui fit représenter son opéra de *Xercès* dans la haute galerie du Louvre, le 22 novembre 1660, à l'occasion du mariage de Louis XIV.

ARTEMISIA, opéra italien, musique de Sarri, représenté en 1731 au théâtre San-Bartolomeo., à Venise.

ARTEMISIA (L'), opéra italien en trois actes, musique de Terradeglias, représenté à Rome vers 1741.

ARTEMISIA, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1754.

ARTEMISIA, opéra italien en trois actes, musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1787.

ARTEMISIA, opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Venise en 1801. C'est un chef-d'œuvre. Cimarosa en a refait cependant la musiqne qui est restée en manuscrit. Le cardinal Consalvi, ami du compositeur, donne les plus grands éloges à la seconde *Artemise* dans ses mémoires publiées récemment par M. Crétineau-Joly.

ARTENICE, opéra italien, musique de Traetta, représenté à Venise en 1778.

ARTENICE, opéra sérieux, musique de Tritto, représenté au théâtre Saint-Charles en 1785.

ARTIFIZI D'AMORE (GLI), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1839.

ARTIGIANI (GLI), opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Dresde vers 1793.

ARTIGIANI ARRICHITI (GLI) [*les Artisans enrichis*], opéra italien en deux actes, musique de Gaetano Latilla, représenté par l'Académie royale de musique le 23 septembre 1753. Pendant que le public se livrait à des discussions oiseuses au sujet de la musique italienne, les artistes studieux cherchaient à s'approprier ses formes élégantes, ses cadences harmoniques si naturelles, son rhythme chaleureux. Les ouvrages de Latilla étaient d'excellents modèles de correction et de pureté de style. Nul doute que Philidor n'ait puisé à cette source les qualités qu'il déploya dans ses ouvrages dès l'année 1759.

ARTISAN (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Saint-Georges et Simonnin, musique d'Halévy, représenté au théâtre Feydeau en janvier 1827. Ce fut le premier ouvrage qu'Halévy parvint à faire représenter, quoiqu'il eût obtenu le grand prix de Rome en 1819. Le poëme en est faible, mais la musique renferme quelques jolis morceaux; nous citerons, entre autres, les couplets chantés par Mme Casimir : *Beau ciel de Provence*, et le *Chœur des Charpentiers*, qui offre une basse intéressante. Ce premier opéra, qui obtint cent représentations, servit de prélude à d'immortels chefs-d'œuvre.

ARTISTES PAR OCCASION (LES), opéra-comique en un acte, paroles d'Alexandre Duval, musique de Catel, représenté à l'Opéra-Comique le 22 janvier 1807. Cette partition, malgré un poëme médiocre, renferme un trio si remarquable qu'il a été exécuté souvent aux concerts du Conservatoire, et toujours avec succès. Il a été écrit pour deux ténors et une basse, et commence ainsi : *Allons, monsieur, jouons la comédie.* C'est un excellent spécimen de la manière du savant Catel, à qui l'enseignement musical, en France, doit en grande partie sa régularisation et ses développements.

ARTS FLORISSANTS (LES), opéra, musique de Charpentier (Marc-Antoine), représenté à Paris vers 1673.

ARTUS ET RIKEMER, mélodrame en quatre actes, musique de Lavaine, représenté à Lille en février 1840. Les paroles ont été écrites par le beau-frère du compositeur.

ARVIRE ET ÉVELINA, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Guillard, musique de Sacchini, représenté à l'Opéra le 30 avril 1788. Le poëme, imité du *Caractacus* anglais de Mason, avait remporté le prix au concours de 1787. Sacchini travaillait à cette production lorsque la mort vint le surprendre. Le troisième acte fut achevé par Rey, chef d'orchestre de l'Opéra. Cet ouvrage posthume fut accueilli avec faveur et se ressentit même du revirement d'opinion qui se produit d'ordinaire après la mort des hommes de génie méconnus. L'opéra d'*Arvire et Evelina* renferme des beautés de premier ordre. Le style en est plein de noblesse, l'harmonie toujours pure, et la mélodie suave et souvent pathétique. Plusieurs morceaux ne sont pas inférieurs aux plus beaux fragments d'*Œdipe à Colone* du même maître. Nous citerons, entre autres les airs : *A mes pleurs laissez-vous fléchir ; Le voilà, ce héros qui combattait pour nous ; Hélas ! je ne quittais ces repaires funestes*, et la magnifique scène : *O jour affreux !*

AS YOU LIKE IT ? (*Comment l'aimez-vous ?*) opéra anglais, musique de Bishop, représenté au théâtre de Covent-Garden à Londres, au mois de décembre 1824.

ASCAGNE ET IRÈNE, drame allemand, musique de Apell, représenté à Cassel en 1797.

ASCANIO, opéra, en un acte, paroles de Métastase, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1701.

ASILO D'AMORE (L'), opéra en un acte, paroles de Métastase, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1732.

ASILO D'AMORE (L'), opéra italien en un acte, paroles de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1743.

ASILO D'AMORE, opéra italien en un acte, paroles de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1767.

ASINO DI TRENTO (L'), opéra-bouffe italien, musique de Trento, représenté à Rome vers 1793.

AS-TU DÉJEUNÉ JACQUOT ? opérette en un acte, musique de M. Debillemont, représentée au théâtre Déjazet dans le mois de novembre 1860. On y a remarqué une mazurka et une polka bien réussies, ce qui est une recommandation pour des pièces de ce genre.

ASPARDI, PRINCIPE BATTRIANO, opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Rome en 1784.

ASPASIA ED AGIDE, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté en Italie vers 1817.

ASPASIE, opéra en trois actes, paroles de Morel, musique de Grétry, représenté à l'Opéra, le 17 mars 1789. Cette partition, qui n'a pas été gravée, n'est plus connue que par le duo resté longtemps célèbre : *Donne-la-moi, dans nos adieux.*

ASPASIE, opéra-comique en deux actes, musique de Saint-Amans, représenté à Paris vers la fin du XVIIIe siècle.

ASPASIE ET PÉRICLÈS, opéra en un acte, paroles de Viennet, musique de Daussoigne, représenté à l'Opéra le 17 juillet 1820. Cet ouvrage n'obtint que seize représentations. Daussoigne était néanmoins un élève digne de son oncle Méhul ; mais la faiblesse du livret nuisit au succès de la partition.

ASPIRANT DE MARINE (L'), opéra-comique en deux actes, paroles d'Alexis Decombe-rousse et de Rochefort, musique de Théodore Labarre, représenté à l'Opéra-Comique le 11 juin 1834. Déjà connu du public par des romances populaires et par l'opéra sérieux des *Deux familles*, l'élève de Boieldieu fut, par cette production, classé au rang des compositeurs les plus distingués. La musique de l'*Aspirant de marine* est vive et pleine de verve. Le trio : *Indicatif présent, j'aime ;* le

chœur : *Allons, chers camarades*, ont été très-remarqués.

ASSALONTE, opéra italien, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1720.

ASSALONTE, opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Florence en 1779 et à Rome en 1780.

ASSEDIO DE LA ROCHELLE (L'), opéra en trois actes, musique de Balfe, écrit pour le lycæum et représenté au théâtre de Drury-lane à Londres en 1835.

ASSEDIO DI BRESCIA (L'), opéra italien, musique de Bajetti, représenté en 1844.

ASSEDIO DI CALAIS (L'), ou **GIANNI DI CALAIS** (pour *Giovanni*), opéra italien, paroles de Gilardoni, musique de Donizetti, représenté pour la première fois à Naples le 3 août 1828 et au Théâtre-Italien de Paris, le 17 décembre 1833. Ainsi qu'il est arrivé au sujet de beaucoup d'ouvrages de Donizetti, l'opéra n'a pas obtenu un grand succès à la représentation et les morceaux détachés de la partition ont été très-goûtés dans les salons et les concerts. Nous signalerons la barcarolle *Una barchetta* pour basse, la cavatine *Fasti! pompe!* pour ténor; le duo pour soprano et contralto *Io l'odo chiamarmi*, et le duo pour soprano et basse *Le fibre odio*.

ASSEDIO DI CONSTANTINA, opéra italien, musique de Brancaccio, représenté au théâtre de la Fenice en 1844.

ASSEDIO DI FIRENZE (L') [*Le siége de Florence*], drame lyrique en quatre actes, livret de Manetta et Corghi, d'après le roman célèbre en Italie : *l'Assedio di Firenze* de F.-D. Guerrazzi, musique de Giovanni Bottesini, représenté au Théâtre-Italien à Paris le 21 février 1856, et avec succès à Florence le 1er mai 1861. L'épisode de ce siége mémorable qui a servi de thème aux librettistes est le combat singulier de Lodovico Martelli, champion de la république, avec Giovanni Bandini, qui tenait pour les Médicis. L'amour que tous deux ressentent pour la belle Maria de Ricci augmente leur aversion mutuelle. Michel-Ange intervient aussi dans l'action comme ami de Martelli; Lodovico succombe dans le combat. Le poëme a le défaut de n'avoir pas de dénoûment. La partition de M. Bottesini est bien écrite et dénote une main exercée dans l'art d'écrire pour l'orchestre. Nous signalerons particulièrement le chœur *Viva la libertà!* l'air de Maria au premier acte, le morceau chanté par Michel-Ange au second qui est un hors-d'œuvre bien conduit d'ailleurs et accompagné par le chœur; et enfin le finale du troisième acte. Les rôles ont été remplis par Mario, Graziani, Angelini et Mme Penco. M. Bottesini est le plus habile virtuose de notre époque sur la contre-basse.

ASSEDIO DI LEIDA (L'), opéra italien, musique de Petrella, représenté à Milan en mars 1856.

ASTAROTH, opéra-comique en un acte, paroles d'Henri Boisseaux, musique de M. Debillemont, représenté au Théâtre-Lyrique le 25 janvier 1861. Il s'agit, dans le livret, d'un jeune artiste corrigé de la passion du jeu et arraché aux mains des usuriers par la présence d'esprit et l'amour de sa fiancée. On a remarqué de beaux vers dans la scène du rêve. La partition atteste la facilité et la souplesse du talent du musicien. La chanson *Vieux vin, seul ami fidèle* est bien commune ; mais le trio offre une belle phrase et les musiciens ont beaucoup apprécié la petite symphonie qui suit la scène du rêve. Les rôles ont été remplis par Delaunay, Wartel et Mlle Giliess.

ASTAROTH DER VERFÜHRER (*Astaroth le séducteur*), opéra allemand, musique de Haibel, représenté à Vienne vers 1799.

ASTAROTH DER VERFÜHRER (*Astaroth le séducteur*), opéra allemand, musique de Lickl, représenté au théâtre Schikaneder à Vienne vers 1790.

ASTARTE, opéra italien, paroles de Zeno, le premier poëte lyrique de l'Italie avant Métastase, musique de Albinoni, représenté à Venise en 1708.

ASTARTE, opéra italien, musique de Predieri (Luc-Antoine), représenté en 1715 à Bologne.

ASTARTE, opéra italien, paroles de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1718.

ASTARTE, opéra italien, paroles de Zeno, musique de Buononcini, représenté à Londres en 1720.

ASTARTE, opéra allemand, traduit du livret italien: musique de Treu, représenté à Breslau en 1725.

ASTARTE, opéra italien, paroles de Zeno, musique de Terradeglias appelé aussi Terradellas, représenté à Naples en 1739.

ASTARTE, opéra italien, musique de Rauzzini, représenté en 1772 à Munich.

ASTARTEA, opéra italien, musique de Perez, représenté à Palerme vers 1743.

ASTARTEA, opéra italien, musique de Martin y Solar, représenté à Lucques vers 1782.

ASTERIA, opéra italien, musique de Vinci, représenté à Naples en 1726.

ASTERIA, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1734.

ASTERIA E TESEO, opéra italien, musique de P.-C. Guglielmi, représenté au théâtre Saint-Charles à Naples vers 1783.

ASTIAGE, opéra italien, musique de Viviani, représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul à Venise en 1677.

ASTIAGE (L'), opéra italien, musique du chevalier Jean Apolloni, représenté sur les théâtres de l'Italie vers 1683.

ASTIANASSE, opéra italien, paroles de Salvini, musique de Jomelli, représenté à Rome en 1741.

ASTIANASSE, opéra italien, paroles de Salvini, musique de Pampani, représenté en Italie en 1755.

ASTIANASSE, opéra italien, paroles de Salvini, musique de Leo, représenté à Naples en 1725.

ASTIANASSE, opéra italien, paroles de Salvini, musique de Vinci, représenté au théâtre San-Bartolomeo de Venise en 1725.

ASTIANASSE opéra, musique de Buononcini (Antoine), représenté sur les théâtres d'Italie vers 1725, et à Londres en 1727.

ASTINOME (L'), opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Rome en 1719. On donne encore le nom d'astynome au chef de la police à Athènes. Les officiers qui remplissaient cet emploi dans l'antiquité étaient ainsi appelés.

ASTOLPHE ET ALBA ou **À QUOI TIENT LA FORTUNE**, opéra-comique en un acte, paroles de Ségur jeune, musique de Tarchi, représenté à l'Opéra-Comique en 1802; n'a eu qu'une seule représentation.

ASTORGA, opéra allemand, musique de M. Abert, représenté avec un grand succès à Stuttgard le 20 septembre 1866. Les rôles ont été chantés par le ténor Southeim, Mme Howitz-Steinau et Mlle Klettner.

ASTRÉE, tragédie lyrique en trois actes, paroles de La Fontaine, musique de Colasse, représentée par l'Académie royale de musique le 28 novembre 1691. Cet ouvrage n'offre d'autre intérêt que celui de la collaboration de notre grand fabuliste avec un musicien médiocre, élève de Lulli, dont il a imité trop servilement la manière. Cependant Colasse, maître de musique de la chambre du roi, composa pendant trente-six ans des motets, des cantiques, une dizaine d'opéras ou de ballets qui lui firent une grande réputation. Mais qu'en reste-t-il aujourd'hui? *Sic transit gloria mundi.*

On rapporte que le bon La Fontaine, à la première représentation d'*Astrée*, se trouvait dans une loge, derrière des dames qui ne le connaissaient point. A certains endroits du poëme il s'écriait: « Cela est détestable! comment peut-on écrire de la sorte? » Ennuyées de l'entendre toujours répéter les mêmes paroles: « Monsieur, lui dirent-elles, cela n'est pas si mauvais que vous le dites, l'auteur est un homme d'esprit; c'est M. de La Fontaine. — Eh! mesdames, reprit-il sans s'émouvoir, la chose ne vaut pas le diable; et ce M. de La Fontaine, dont vous parlez, est stupide: c'est lui-même qui vous le dit. » Il sortit de la salle après le premier acte joué, et s'en alla au café de Marion, où il s'endormit tout simplement dans un coin. Un de ses amis entra, et, surpris de l'apercevoir, s'écria: « Comment donc? La Fontaine est ici! ne devrait-il pas être à la première représentation de son opéra? » La Fontaine se réveillait en ce moment; il répondit en bâillant bien fort: « J'en viens, mon cher monsieur; j'ai essuyé le premier acte, qui m'a si prodigieusement ennuyé que je n'ai pas voulu en entendre davantage. J'admire la patience du public. »

Ce qui ajoute du prix à ces incroyables naïvetés, c'est qu'ici le bon La Fontaine était certainement sincère.

ASTROLOGO (L'), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1756.

ASTROLOGUE (L'), opéra allemand, musique de Spaeth, représenté à Cobourg en 1837.

ASTROLOGUE (L'), opéra-comique en deux actes, musique de Wanson, représenté à Liége en 1841.

ASTRONOME (L'), opéra-comique en un

acte, paroles de Desfaucherets, musique de Lebrun, représenté au théâtre Feydeau en 1798. Il fut d'abord représenté en deux actes.

ASTUCCIO D'ORO (L'), opéra italien, musique de Raientroph, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1839.

ASTUTA (L'), opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Florence en 1789.

ASTUTA (L'), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1793.

ASTUTO IN IMBROGLIO (L'), opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Pise en 1771.

ASTUZIA DI BETTINA (L'), opéra-bouffe, musique de Stabinger, représenté à Florence en 1784, puis à Gènes et à Dresde.

ASTUZIA E PRUDENZA, opéra italien, musique de Garcia (Manuel-del-popolo-Vicente), représenté à Londres en 1825.

ASTUZIA FELICE (L'), opéra italien, musique de Gherardesca, représenté à Lucques en 1767.

ASTUZIE AMOROSE (LE), opéra-buffa, musique de A. Mazzoni, représenté à Modène en 1754.

ASTUZIE AMOROSE (LE), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1773.

ASTUZIE AMOROSE (LE), opéra italien, musique de Mortellari, representé à Venise en 1775.

ASTUZIE AMOROSE (LE), opéra italien, musique de Paër, représenté à Parme en 1804.

ASTUZIE CONTRA ASTUZIE, opéra italien, musique de Bigatti, représenté à Milan vers 1817.

ASTUZIE DI FICHETTO (LE), opéra italien, musique de Trento, représenté à partir de 1794 sur les théâtres des villes suivantes: Florence, Parme, Turin, Naples, Venise.

ASTUZIE FEMINILI (LE), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Cimarosa, représenté à Naples sur le théâtre del Fondo en 1793. Cet ouvrage fut donné à l'Opéra italien de Paris, le 21 octobre 1802, et repris en 1803 et en 1814.

ASTUZIE IN AMORE (LE), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1785.

ASTUZIE PER ASTUZZIE, opéra-buffa, musique de Corbellini, représenté vers 1765.

ASTUZIE VILLANE (LE), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1787.

ASTYANAX, opéra en trois actes, paroles de Dejaure, musique de Kreutzer, représenté à l'Opéra le 12 avril 1801. Le sujet du poëme a été puisé dans les *Troyennes* d'Euripide et dans la *Troade* de Sénèque. La musique du second acte a obtenu beaucoup de succès. Il y a plus de science dans cette partition, mais moins d'inspiration, que dans celles de *Paul et Virginie* et de *Lodoïska*, qui ont fait la réputation de ce compositeur. Les accompagnements présentent des dessins peu variés et affectent les formes de la musique de violon. Rodolphe Kreutzer était en effet un virtuose sur cet instrument.

ATALA, opéra italien, musique de Pacini, représenté en Italie vers 1820.

ATALA, opéra italien, musique de Butera, représenté à Palerme en 1851.

ATALANTA, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1669.

ATALANTA, opéra italien, paroles de Zeno, musique de Chelleri, représenté à Ferrare en 1713.

ATALANTA, opéra italien, paroles de Zeno, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1737.

ATALANTA, opéra italien, paroles de Zeno, musique de J. Giordani, représenté à Turin en 1792.

ATALANTE, opéra allemand, musique de Steffani, représenté à Hambourg en 1698.

ATALANTE, opéra anglais, musique de Hændel, représenté à Londres en 1736.

ATALANTE E MELEAGRO, fête théâtrale, musique de Righini, représenté à Berlin en 1797.

ATAR, opéra seria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala de Milan, en 1815.

ATAR, opéra, musique de Coccia, représenté à Lisbonne en 1820.

ATAR, opéra sérieux, musique de Miro, représenté à Lisbonne en 1837.

ATENAIDE, opéra italien, musique de Caldara, représenté à Rome en 1711. Cet ouvrage a été composé pour le célèbre chanteur Amadori.

ATENAIDE, OVVERO GLI AFFETTI GENEROSI, opéra italien en deux actes, paroles de P. Metastase, musique de Ziani (pour le premier acte), représenté à Venise en 1714. Métastase pouvait avoir seize ans lorsqu'il écrivit cette pièce,

ATENE EDIFICATA (L'), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre de la cour, à Saint-Pétersbourg en 1792.

ATHALIE, avec les chœurs mis en musique, 1690-1785-1791-1836-1840-1858-1859-1867.

Ce ne fut pas à Saint-Cyr qu'*Athalie* fut représentée pour la première fois. Mme de Maintenon, cédant aux scrupules qui lui furent suggérés par les ennemis de Racine, prit le parti de supprimer tous les spectacles qui devaient servir au délassement des jeunes pensionnaires de Saint-Cyr. Cependant, comme tout était prêt pour la représentation d'*Athalie*, elle ne voulut pas perdre le plaisir de la voir exécutée avec tous ses chœurs. C'était vers la fin de l'année 1690 : elle fit venir à Versailles les jeunes demoiselles qui en remplissaient les rôles, et elles la déclamèrent en présence du roi, dans une chambre sans théâtre, vêtues seulement, dit la relation que nous suivons, de ces habits modestes et uniformes qu'elles portaient dans leur maison. La musique des chœurs avait été écrite par Moreau, le même musicien qui avait composé celle des chœurs d'*Esther*. Racine avait eu la naïve bonté d'exprimer alors son jugement en ces termes : « Je ne puis me résoudre à finir cette préface sans rendre à celui qui a fait la musique la justice qui lui est due, et *sans confesser franchement que ses chants ont fait un des plus grands agréments de la pièce*. Tous les connaisseurs demeurent d'accord que depuis longtemps on n'a point entendu d'airs plus touchants ni plus convenables aux paroles. » Il est à présumer que la musique que Moreau fit pour la tragédie d'*Athalie* n'eut pas le même succès, car Racine n'en dit mot. Cette musique a été publiée, et feu Denne-Baron possédait un exemplaire de cette édition devenue rarissime. Le style en est simple et garde encore l'empreinte de la tonalité du plain-chant. Cependant l'expression y est juste et bien appropriée au sens des vers.

Athalie fut représentée de nouveau à la cour, et avec les chœurs, en 1702, trois ans après la mort de Racine. La duchesse de Bourgogne prit le rôle de Josabeth. Ceux d'Abner, d'Athalie, de Joas, de Zacharie furent remplis par le duc d'Orléans, la présidente de Chailly, le comte de L'Esparre et M. de Champeron. Baron père fut chargé du rôle de Joad. Le comte d'Ayen et la comtesse, sa femme, figurèrent aussi dans cette représentation, qui aurait rendu sans doute Racine bien heureux. Malgré la défense qu'il avait faite aux comédiens du roi de la jouer sur leur théâtre, en 1716, le duc d'Orléans, alors régent, leur ordonna de faire connaître cette pièce au public. Elle obtint d'emblée le plus éclatant succès. Depuis 1716, *Athalie* figure souvent sur le répertoire de la Comédie-Française ; mais, parmi les nombreuses reprises dont elle a été l'objet, il en est plusieurs qu'il faut citer à cause de la solennité toute particulière dont on les a entourées.

La première eut lieu en 1791. Gossec composa la musique des chœurs, restitués momentanément à cette tragédie biblique, et ces chœurs furent exécutés par les artistes du Théâtre-Italien. L'œuvre de Gossec se ressent naturellement des grands progrès accomplis pendant le XVIIIe siècle dans l'art musical, et elle a, en outre, le caractère propre à la manière de ce maître, c'est-à-dire qu'elle est forte d'harmonie et bien rhythmée. En composant un grand nombre de cantates pour les fêtes patriotiques qui avaient lieu à cette époque, Gossec avait acquis l'habitude de bien traiter les masses chorales. La musique de ses chœurs fut beaucoup admirée.

La seconde reprise se fit, en 1836, au Théâtre-Français. La représentation était donnée au bénéfice de Mlle Georges. On y exécuta les chœurs mis en musique par Boieldieu ; Habeneck conduisait l'orchestre. Boieldieu avait écrit cette partition vers 1810 ; mais il ne voulut pas la faire connaître au public, dans la crainte d'entrer en rivalité avec Gossec, pour lequel il professait une estime particulière. Ainsi que son prédécesseur, il avait introduit des voix d'hommes dans ces chœurs de jeunes filles israélites. Le manuscrit de cette partition, qui n'a pas été gravée, est resté entre les mains de M. Adrien Boieldieu, fils du célèbre compositeur. Le motif du premier chœur : *Tout l'univers est plein de sa magnificence* est très beau. Une autre représentation eut lieu, dans la même année,

au théâtre de l'Odéon, pour les débuts de Mlle Héléna Gaussin. Beauvallet s'y distingua particulièrement dans le rôle d'Abner. Les chœurs de Boieldieu y furent aussi exécutés.

Mendelssohn fit exécuter en Allemagne une ouverture et des chœurs d'*Athalie;* c'était vers l'année 1840. La société des concerts du Conservatoire eut la pensée de faire entendre cette œuvre à ses abonnés. Les répétitions commencèrent; mais on ne tarda pas à abandonner ce projet. Mendelssohn avait composé les chœurs sur une traduction allemande des vers de notre poëte; il aurait donc fallu traduire sa musique pour l'approprier aux vers français; d'ailleurs, l'intérêt de ces chœurs ne consiste que dans le concours de l'harmonie musicale avec l'harmonie des vers et des strophes, comme aussi dans la peinture des images et des mots eux-mêmes, au moyen de la langue des sons. La partie essentielle de la tâche avait été laissée de côté par Mendelssohn, qui, dans ses symphonies vocales n'a suivi que de très-loin les indications du poëme. Le public les a entendus en partie, d'abord, à l'Athénée, le 25 décembre 1866 avec l'orchestre et les chœurs dirigés par M. Pasdeloup.

Le 28 juin 1867, on a représenté *Athalie* sur le théâtre de l'Odéon, avec cette même musique de Mendelssohn, exécutée par le même personnel, et en entier cette fois, sous la direction de MM. Pasdeloup et Huraud, sauf quelques coupures insignifiantes. Beauvallet, Taillade et Mmes Agar et Periga ont rempli les principaux rôles. L'ouverture et la marche qui précède le dernier acte, traitées avec cette science de l'instrumentation et cette entente magistrale des effets qui caractérisent le talent de Mendelssohn, sont les meilleurs morceaux de la partition. Les premiers chœurs n'offrent rien de saillant; c'est terne et froid. Il faut attendre jusqu'aux vers :

> O bienheureux mille fois
> L'enfant que le Seigneur aime.

Il y a là un solo de soprano en *si* bémol, suivi d'un petit duo avec rentrée du chœur d'un effet délicieux. La phrase : *Sion, chère Sion*, n'est que baroque, et le long récitatif qui suit est vulgaire et ennuyeux. Une mélodie pleine de sentiment rend bien le caractère de ces vers : *De tous ces vains plaisirs où leur âme se plonge*, etc. *Que du Seigneur la voix se fasse entendre*, est une belle phrase dite par le chœur. La symphonie qui accompagne la prédiction de Joad offre quelques phrases expressives sur les mots : *Pleure, Jérusalem; pleure, cité perfide.* Les vers : *Quelle Jérusalem nouvelle*, etc., sont ingénieusement soutenus par les instruments à vent et par quelques arpéges de harpe. Mais le compositeur a imaginé, pour finir, une phrase mesurée dite par le cornet à pistons, et qui ne peut être rigoureusement suivie par le déclamateur qui termine inévitablement la tirade trop tôt ou trop tard. Le parti qu'a pris Mendelssohn de mêler constamment des voix d'hommes aux voix de femmes, malgré les indications du poëte, a plus d'un inconvénient. Ainsi, lorsque Joad a emmené les lévites pour leur distribuer des armes, et qu'il ne doit plus rester aucun homme sur la scène, on entend des voix de ténor et de basse qui semblent sortir des gosiers féminins. La phrase : *O promesse, ô menace*, est d'ailleurs fort belle; mais le fragment qui a obtenu un succès marqué, et qui le mérite bien, est le trio de soprani : *D'un cœur qui t'aime.* Quant au chœur magnifique : *Partez, enfants d'Aaron*, il a été complétement manqué par le compositeur. C'est un chœur d'opéra-comique dépourvu de grandeur et de caractère. En somme, nous n'avons là qu'une suite de morceaux dont la pièce de Racine a fourni le prétexte, et une œuvre hybride dépourvue de ses rhythmes originaux. Non-seulement il a fallu convertir à chaque instant les noires en croches, et les croches en noires, pour adapter la musique aux vers français; mais ce travail a été fait non sur la traduction allemande, mais sur une traduction anglaise (*Athalias choruses*), publiée chez Ever, à Londres.

Une nouvelle reprise d'*Athalie* eut lieu le 8 avril 1859, et elle fait époque dans les annales de notre première scène. Cette fois, les chœurs, mis en musique par M. Jules Cohen, l'un des meilleurs élèves du regrettable Halévy, furent chantés par les élèves du Conservatoire de musique. Le succès le plus complet récompensa l'administration de la Comédie-Française du soin intelligent qu'elle avait apporté à nous rendre dans son ensemble l'œuvre d'un maître. Le poëte, en mettant des chœurs à sa tragédie, voulait sans doute, comme le disait alors avec raison M. Théophile Gautier, donner du lointain à son affabulation et la séparer d'une réalité trop voisine par l'introduction de ce personnage abstrait, spectateur de l'action. « Cette foule meublait le fond du tableau, remplissait les vides entre les figures principales, étoffait l'ordonnance de la composition, et, aux moments de repos du drame, exprimait le ly-

risme oriental et biblique que ne pouvait rendre entièrement l'alexandrin de la tragédie, tel que le concevait le XVIIe siècle. Oter les chœurs d'*Athalie*, c'est en effacer la couleur. » Nous pensons comme l'écrivain que nous venons de citer, et nous ne saurions trop nous élever, d'ailleurs, contre cette habitude regrettable des comédiens, qui consiste à retrancher les rôles d'une pièce, à couper des tirades, à changer les mots et les phrases d'un ouvrage quelconque; c'est faire preuve de respect et de bon goût que de donner une œuvre sans la mutiler et telle que l'auteur l'a conçue. La musique de M. Jules Cohen affecte un peu trop les allures des chœurs d'opéra; elle ne se souvient pas assez qu'elle doit rester une mélopée tragique et permettre à l'oreille d'entendre des vers qui sont eux-mêmes une harmonie, qu'on regretterait de ne pas ouïr. Le chœur des lévites armés se fait remarquer par son rhythme entraînant et un beau motif bien plus heureusement conçu que celui de Mendelssohn.— Cette reprise avait pour interprètes : Mme Emilie Guyon, admirable dans la fameuse scène du songe, et qui continuait ses débuts par ce formidable rôle d'*Athalie;* Mlle Devoyod (Josabeth), Mlle Stella Collas (Zacharie), Beauvallet (Joad), Maubant (Abner), Mlle Mathilde Debreuil (le petit Joas). Comme pendant à la reprise d'*Athalie*, il ne faut pas oublier celle d'*Esther* qui l'a suivie de quelques années.

Les chœurs d'*Athalie* ont été également mis en musique par M. Félix Clément, et exécutés pour la première fois par les artistes de l'Académie impériale de musique, dans la salle Sainte-Cécile, le samedi 20 mars 1858. Cette partition a été écrite *pour des voix égales*, avec accompagnement d'instruments à cordes. Ce genre de distribution est conforme aux intentions du poëte, qui a écrit sa tragédie expressément pour qu'elle fût représentée à Saint-Cyr. Les chœurs n'y pouvaient être chantés que par des voix de même nature. Indépendamment de cette difficulté, que les compositeurs apprécieront, l'auteur s'est efforcé de reproduire le rhythme si varié de chaque strophe et d'observer dans la mélodie l'accent du vers. Les chœurs d'*Athalie* ont été traités par le musicien avec l'intention de rendre, au moyen de la mélodie et de l'harmonie, le vers de Racine plus pénétrant, de colorer plus vivement les pensées du poëte, et non pas de leur substituer une œuvre indépendante et personnelle. Il ne faut pas oublier que le chœur est composé de jeunes filles de la tribu de Lévi. C'est une jeune fille, sœur de Zacharie, qui introduit le chœur chez sa mère, qui chante avec lui, porte la parole pour lui, et fait enfin les fonctions de ce personnage des anciens chœurs qu'on appelait le coryphée. Il n'y avait donc pas lieu d'introduire, parmi ces jeunes Israélites, des voix mâles de ténor et de basse, qui, à coup sûr, les auraient fort effrayées. Une telle licence ne peut s'expliquer que par la difficulté de soutenir l'intérêt pendant les longs développements d'une œuvre chorale de cette importance, en n'ayant d'autres ressources que des voix de femmes. La musique du premier acte réduite à la partie vocale a été publiée dans un recueil de chœurs imprimé chez Jules Delalain. Nous devons mentionner aussi les chœurs et les entr'actes d'*Athalie* composés par l'allemand Schulz et publiés en partition à Leipzig, chez Breitkopf et Hærtel, en 1785.

ATHALIE, tragédie lyrique, musique de Poissl, représentée à Munich en 1814.

ATIDE, opéra italien, musique de Perti, représenté au théâtre Formagliari de Bologne en 1679. Le premier acte a été composé par Tosi.

ATOMI D'EPICURE (GLI), opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1672.

À TROMPEUR, TROMPEUR ET DEMI, opéra-comique en un acte et en prose, paroles de Sedaine, musique de Grétry, représenté à l'Opéra-Comique le 24 septembre 1792. Cet ouvrage a été joué depuis, sous le titre de *Basile, ou A trompeur, trompeur et demi.*

À TROMPEUR, TROMPEUR ET DEMI, ou **LES TORTS DU SENTIMENT**, comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Billardon de Sauvigny, musique de Dezède, représentée à la Comédie-Italienne le 3 mai 1780.

ATTALE ED ARSINOE, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1727.

ATTALO, opéra italien, musique de Aurisicchio, représenté à Londres en 1758.

ATTALO, opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Florence en 1780.

ATTALO, opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1790.

ATTALO, RE DI BITINIA, opéra italien,

musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Naples en 1728.

ATTALO, RE DI BITINIA, opéra italien, en trois actes, musique de F. Alessandri représenté à Florence vers 1780.

ATTALO, RE DI BITINIA, opéra italien, musique de Robuschi, représenté à Padoue en 1788.

ATTILA, opéra, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1682.

ATTILA, opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1797.

ATTILA, opéra sérieux, musique de Persiano, représenté à Parme en 1827.

ATTILA, opéra italien, musique de Verdi, représenté à Venise en mars 1846. Cet opéra, l'un des plus faibles du maître, n'a pas eu de succès.

ATTILA, opéra italien, qui prit plus tard le titre d'*Ildegonda di Borgogna*, musique de Malipiero, représenté au théâtre San-Benedetto, de Venise, pendant le carnaval de 1846.

ATTILA IN AQUILEA, opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Palerme vers 1818.

ATTILIO REGOLO, opéra italien en trois actes, paroles de Métastase, musique de Scarlatti, représenté au théâtre Capranica, de Rome, en 1719.

ATTILIO REGOLO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Nasell, représenté à Palerme en 1748.

ATTILIO REGOLO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1750.

ATTILIO REGOLO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Rome en 1752.

ATTRAPEUR DE RATS DE HAMELN (L') [*Der Rattenfænger von Hameln*], opéra fantastique, représenté au théâtre de la Kœnigstadt, à Berlin, dans le mois de novembre 1837. Le livret a été emprunté à une légende allemande de Bürger; la musique en a été écrite par le maître de chapelle Glæser, et elle a fixé l'attention.

ATYS, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Quinault, musique de Lulli, représentée à Saint-Germain, devant le roi le 10 janvier 1676, et à Paris au mois d'août 1677. Quoique oublié depuis longtemps, cet ouvrage renferme de grandes beautés; nous citerons seulement la mélodie *Le soleil peint nos champs des plus vives couleurs*, dans laquelle on remarque une phrase pleine de noblesse et de charme. Louis XIV aimait beaucoup cet opéra; il le fit représenter en sa présence en 1676, 1678 et 1682. A cette troisième reprise, le ballet fut dansé par les plus grands seigneurs et les plus belles dames de la cour. Le dauphin, le prince de La Roche-sur-Yon, le duc de Vermandois, le comte de Brionne, le marquis de Moüy jouèrent tour à tour les rôles d'Egyptiens et de divinités des eaux, tandis que Mme la princesse de Conti, Mlles de Lillebonne, de Tonnerre, de Laval et de Loubes représentaient les Egyptiennes et les nymphes des eaux. L'Académie de musique a repris *Atys* jusqu'à dix fois de 1687 à 1740.

On sait que Louis XIV ayant demandé à Mme de Maintenon lequel des opéras lui paraissait le plus à son goût, celle-ci se déclara en faveur d'*Atys;* sur quoi le roi lui répondit galamment : « Madame, Atys est trop heureux. » Pour comprendre l'à-propos de cette réponse, il faut savoir que ce sont les premières paroles d'un des airs chantés dans l'opéra. *Atys* fut représenté à la cour le soir même du mariage du roi avec Mme de Maintenon.

Au reste, ce succès s'explique par les qualités véritablement dramatiques que Quinault déploya dans cet opéra. On citera toujours comme un modèle de passion touchante le dialogue entre Atys et son amante Sangaride. Celle-ci reçoit les aveux d'Atys et apprend en même temps son désespoir, puisqu'un grand roi doit être son époux. Elle répond :

C'est peu de perdre en moi ce qui vous a charmé;
Vous me perdez, Atys, et vous êtes aimé.

Il est difficile d'amener une déclaration avec plus d'art et d'intérêt. D'un aveu qui est le bonheur le plus grand de l'amour, faire le comble de ses maux est une idée très-dramatique. Atys répond à son tour :

. . . . . Aimez-moi, s'il se peut, davantage,
Quand j'en devrais mourir cent fois plus malheureux.

Dans cette dernière parole, il y a du sentiment et de la passion; cela sort des banalités de l'opéra, de ces fadeurs éternelles qui changent de forme selon la mode, sans disparaître en réalité, car elles se retrouvent dans les opéras de Scribe, comme dans ceux du XVIIe siècle.

Deux vers de ce poëme, au troisième acte, avaient le privilége d'exciter singulièrement

la bile de Boileau, c'est lorsque Idas et Doris chantent en duo ces paroles :

> Il faut souvent, pour être heureux,
> Qu'il en coûte un peu d'innocence.

Ce sont ces traits, et d'autres semblables, dont les pièces de Quinault sont remplies, qui ont fait dire au satirique :

> Et tous ces lieux communs de morale lubrique,
> Que Lulli réchauffa des sons de sa musique.

Le même Despréaux, assistant à l'opéra, à Versailles, dit à l'officier qui plaçait les spectateurs : « Mettez-moi dans un endroit où je n'entende point les paroles. J'estime fort la musique de Lulli, mais je méprise souverainement les vers de Quinault. »

Dans *Atys*, parodie en vaudeville, paroles de Romagneti et Riccoboni fils, représentée au nouveau Théâtre-Italien le 27 février 1738, on remarque ce couplet, dont la forme a vieilli, mais dont le sens a encore une certaine actualité :

> L'Opéra met en vain
> Du nouveau sur la scène :
> Ce serait grand'pitié du cousin,
> Sans la musique ancienne;
> Il ne vit plus que de gratin.

ATYS, opéra italien, musique de Ariosti, représenté à Lutzenbourg en 1700.

ATYS, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Quinault, réduite en trois actes par Marmontel, remise en musique par Nicolas Piccinni, et représentée par l'Académie royale de musique, le 22 février 1780. Piccinni était, à cette époque, le seul compositeur capable de détrôner son prédécesseur Lulli. Le succès, qui fut cependant assez grand pour faire croire à Gluck qu'on l'oubliait, ne se prolongea pas longtemps. Le second acte renferme de beaux morceaux. Les interprètes des grands ouvrages, à cette époque, étaient : en première ligne, Mlles Levasseur et Laguerre; puis Mlles de Beaumesnil, Duplant, Durancy. Larrivée et Moreau chantaient les rôles de basses-tailles; Legros, Lainez et Tirot ceux de ténors.

AU CLAIR DE LA LUNE, opérette en un acte, paroles de M. de Léris, musique de M. Renaud de Vilbach, représenté aux Bouffes-Parisiens le 4 septembre 1857. Après les variations composées par Boieldieu sur le motif du *Clair de la lune; O dolce concento*, dans les *Voitures versées*, M. Renaud de Vilbach a su en trouver de nouvelles fort intéressantes.

AU FOND DU VERRE, opérette en un acte, paroles de Dubreuil, musique de M. Laurent de Rillé, représentée en mars 1861, au théâtre Déjazet.

AU PLUS BRAVE LA PLUS BELLE, comédie mêlée de chant en un acte, paroles de Philippon, musique de Plantade, représentée à Louvois (Théâtre des amis de la patrie) vers 1794. Cet ouvrage, mentionné dans la biographie de Plantade, n'a laissé aucune autre trace.

AU TRAVERS DU MUR, opéra-comique en un acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. le prince Poniatowski, représenté à l'Opéra-Comique en novembre 1861, après l'avoir été au Théâtre-Lyrique le 9 mai de la même année. La partition, bien écrite dans la forme italienne, renferme des morceaux agréables, surtout les petits couplets *Tra la la, je n'en sais pas plus long que ça;* joué par Gourdin, Crosti, Ambroise, Mlles Marimon, Pannetrat et Tual.

AUBERGE D'AURAY (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Moreau et d'Epagny, musique de Carafa et d'Hérold, représenté à l'Opéra-Comique le 11 mai 1830.

AUBERGE DE BAGNÈRES (L'), opéra-comique en trois actes, paroles de Jalabert, musique de Catel, représenté à Paris le 23 avril 1807. La musique en est charmante, et un excellent trio pour soprano, ténor et basse, est resté dans le répertoire des chanteurs : *Ah! monsieur est docteur.* Les formes savantes de la musique de Catel en rendirent d'abord le succès difficile; mais les reprises qu'on fit de cet ouvrage prouvèrent combien il était apprécié par les véritables amateurs.

AUBERGE DES ARDENNES (L'), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Aristide Hignard, représenté au Théâtre-Lyrique le 1er septembre 1860. Il s'agit d'un huissier que l'orage a contraint de se réfugier dans une auberge. Le fils de la maison s'amuse à ses dépens en lui faisant croire qu'il est tombé dans un repaire de brigands. C'est une suite de scènes burlesques. Les morceaux les plus remarqués sont l'air bouffe : *Ah! quel doux espoir! Je dors comme un loir*, et la chanson *Lisette est une bonne fille.* Wartel, Girardot ont bien joué ce petit ouvrage.

AUBERGE DES VOLONTAIRES (L'), opéra-comique, musique de Langlé, écrite au commencement du XIXe siècle. Inédit.

AUBERGE EN AUBERGE (D'), opéra en

trois actes, paroles de Dupaty, musique de Tarchi, représenté au théâtre Feydeau en 1800.

AUBERGE SUPPOSÉE (L'), opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique de Carafa, représenté le 26 avril 1824.

AUBERGISTES DE QUALITÉ (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Jouy, musique de Catel, représenté le 17 juin 1812. Cet ouvrage renferme des mélodies agréables et d'un goût très-pur.

AUCASSIN ET NICOLETTE, opéra-comique en trois actes, paroles de Sedaine, musique de Grétry, représenté à Versailles le 30 décembre 1779, et à Paris le 3 janvier 1780. Le véritable titre de cet ouvrage est celui-ci : *Les Mœurs antiques*, ou les *Amours d'Aucassin et Nicolette.* Le sujet est tiré d'un charmant fabliau du XIIIe siècle, qui, de nos jours, a été reproduit en manuscrit avec des miniatures admirables par feu Charles Leblanc. Cette série de compositions charmantes et d'une exécution merveilleuse ferait la fortune d'un artiste chromolithographe, si l'amateur éclairé qui s'en est rendu l'acquéreur consentait à la livrer au public. Ce même fabliau a été tout récemment imprimé avec une élégante traduction de M. Alfred Delvau. Pour revenir à la musique de Grétry, nous dirons que le compositeur a cru devoir employer dans la partition des modulations de plain-chant, et les a appropriées aux paroles gothiques qui se trouvent dans le poëme, particulièrement sur cette cantilène : *Nicolette, ma douce amie.* Mais on goûte peu cet effort plus ou moins archéologique. Lorsque l'ouvrage fut représenté à la cour, on rit aux éclats, dans les endroits que Sedaine et Grétry avaient crus les plus touchants. Ne sachant à quoi attribuer cette déconvenue, l'illustre compositeur formule dans ses *Essais* l'opinion singulière que voici : « Soyons de bonne foi ; nos tragédies en musique n'ont-elles pas produit presque tout leur effet musical après le premier acte ? et si l'action du drame ne nous attachait aux actes suivants, peut-être le dégoût s'emparerait-il des auditeurs au point qu'ils désireraient ne plus rien entendre. » Cette « *bonne foi* » qu'invoque Grétry n'est-elle pas plutôt un manque de foi dans l'art et dans les effets qui lui sont propres ? A ce compte, pourquoi ne remplacerait-on pas le dernier acte d'*Orphée*, le troisième acte de *Guillaume Tell*, le quatrième des *Huguenots* ou de la *Juive* par un dialogue vif et animé ?

Cette pièce médiocre peut servir à expliquer dans quel sens il faut entendre ce qu'on a dit de l'opéra-comique : que la musique était presque tout dans le succès de ces sortes d'ouvrages, rarement faits pour être lus. C'est peut-être ce que l'auteur a fait de plus mauvais ; le fond est d'une absurdité qui révolta tout d'abord : quelques changements, beaucoup de spectacle, et surtout le jeu de Mme Dugazon firent supporter une reprise de la pièce. Le père d'Aucassin est un imbécile odieux, le fils est un fou non moins odieux, et le père de Nicolette un niais. Ce ne sont pas là des caractères de chevalerie, bien que l'auteur ait eu la prétention de peindre les mœurs du *bon vieux temps.*

Du reste, Sedaine s'est inspiré du vieux roman d'amour, qui est, comme nous l'avons dit plus haut, une des plus charmantes productions littéraires du moyen âge. Nous allons en donner une analyse succincte :

Garin, père d'Aucassin et comte de Beaucaire, avait acheté aux Sarrasins une jeune fille nommée Nicolette, dont Aucassin est amoureux et qu'il voudrait épouser. Garin les fait enfermer l'un et l'autre ; mais Nicolette parvient à s'échapper et se réfugie dans une forêt voisine. Dans sa fuite, elle reconnaît la voix d'Aucassin, qui se plaignait dans son cachot, et pour le consoler elle lui jette une mèche de ses cheveux. Bientôt Aucassin parvient lui-même à sortir de sa prison ; il rejoint Nicolette et s'éloigne avec elle de Beaucaire. La barque qui les emporte est assaillie par une tempête ; ils abordent sur un rivage, où ils tombent entre les mains des Sarrasins, venus pour combattre le roi du pays. Ceux-ci, après avoir lié les bras et les mains d'Aucassin, l'abandonnent dans une barque, que les flots ramènent à Beaucaire juste au moment où Garin vient de mourir : le jeune homme est reconnu par les vassaux de son père, qui le proclament seigneur de Beaucaire. Cependant Nicolette, transportée à Carthage, y retrouve son père, qui est précisément le roi de cette ville ; mais on veut lui faire épouser un roi païen ; tous ses sentiments se révoltent contre cette indigne alliance et elle se voit encore obligée de prendre la fuite. Elle revient à Beaucaire, y retrouve son fidèle amant, et l'épouse. On ne connaît point l'auteur de ce roman, où des couplets monorimes en vers de sept ou de huit syllabes sont entremêlés à des récits en prose. Tout y est naïf, tendre et gracieux. La Bibliothèque impériale en possède un exemplaire manuscrit. Méon l'a publié dans son *Recueil de fabliaux.*

AUCASSIN ET NICOLETTE, opéra allemand, musique de Schneider (Georges-Abraham), représenté à Berlin vers la fin du XVIIIe siècle.

AUDACIA DELUSA (L'), opéra italien, musique de L. Mosca, représenté à Naples vers 1812.

AUDACIA FORTUNATA (L'), opéra italien, musique de Conti (Charles), représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1831.

AUDACIA FORTUNATA (L'), opéra buffa, musique de Sapienza, représenté au théâtre del Fondo en 1824.

AUGUSTALES (LES), prologue remplaçant celui d'Acis et Galatée par Roy, musique de Rebel et Francœur, représenté à l'Académie royale de musique le 15 novembre 1744.

AUGUSTINE ET BENJAMIN ou le **SARGINES DE VILLAGE**, opéra-comique en un acte, paroles de Bernard-Valville et Hus, musique de Bruni (Antoine-Barthélemy), représenté à l'Opéra-Comique en 1801.

AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS FIDEI IN CHRISTUM ET PRINCIPEM VICTIMA, drame, musique de Eberlin (Jean), le célèbre organiste. Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des bénédictins de Salzbourg le 1er et le 3 septembre 1756.

AUJOURD'HUI, opéra en trois actes, musique de Mengozzi, représenté au théâtre Montansier en 1791.

AURELIA, opéra en deux actes, musique de Conradin Kreutzer. Ouvrage posthume, représenté en 1849.

AURELIANO, opéra italien, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1666.

AURELIANO IN PALMIRA, opéra de Rossini, composé à Milan en 1814. Cet ouvrage n'eut pas de succès à la représentation, et on n'en a conservé dans la forme originale que le duetto *Mille sospiri*. Mais les principaux motifs ont eu une destinée plus brillante. La mélodie du premier chœur, *Sposa del grande Osiride*, est devenue la délicieuse cavatine d'Almaviva, dans le *Barbier : Ecco ridente in cielo*. L'ouverture d'*Aureliano* était, à juste titre, considérée par son auteur comme une production digne de survivre à cet ouvrage. Il en fit d'abord l'introduction de la partition d'*Elisabetta regina d'Inghilterra*, jouée en 1815. Comme cet opéra eut à peu près le sort du précédent, Rossini persista heureusement à imposer au public cette œuvre admirable, qui, en 1816, devint et resta l'immortelle ouverture du *Barbier de Séville*.

AURORA, opéra italien, musique de Gianettini, représenté à Venise en 1679.

AURORA, opéra allemand, musique de F. Glæser, représenté au théâtre Kœnigstadt, à Berlin, vers 1840.

AURORA, opéra allemand, paroles de Wieland, musique de Schweitzer, représenté en Allemagne vers 1774.

AURORA DI NEVERS, opéra italien en quatre actes, livret tiré du roman de M. Paul Féval : le *Bossu ;* musique de M. Sinico, représenté à Milan en septembre 1863 ; chanté par Cotegni et Mme Elvira Duni.

AURORA IN ATENE, opéra italien, musique de Zanetti, représenté au théâtre Santi-Giovanni-e-Paolo, à Venise, en 1678.

AURORE (L'), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1710.

AURORE DE GUSMAN, opéra en un acte, paroles de Leprevost-d'Iray et d'Épinay, musique de Tarchi, représenté au théâtre Feydeau en 1799.

AUS SIBERIEN (*En Sibérie*), opéra allemand, musique de Schubert (Louis), représenté en Allemagne vers 1850.

AUTEUR À LA MODE (L'), opéra-comique, musique de Deshayes, représenté au théâtre de Beaujolais en 1786.

AUTEUR DANS SON MÉNAGE (L'), opéra en un acte, paroles de Gosse, musique de Bruni (Antoine Barthélemy), représenté au théâtre Feydeau en 1799.

AUTEUR MALGRÉ LUI (L'), opéra-comique, musique de Pauwels, représenté à Bruxelles vers 1790.

AUTEUR MALGRÉ LUI (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Claparède, musique de Jadin, représenté à l'Opéra-Comique le 16 mai 1812.

AUTEUR MORT ET VIVANT (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique d'Hérold, représenté le 18 décembre 1820. Le livret est agréable, mais ne fournit pas au célèbre compositeur l'occasion d'y déployer ses qualités. L'insuccès de cet ouvrage l'affecta péniblement, et le tint quelques années éloigné du théâtre.

AUTOMAT (DAS) [l'*Automate*], opéra allemand, musique de André, représenté à Berlin vers 1780. André a eu l'honneur d'avoir Gœthe pour collaborateur dans l'opéra d'*Ervin et Elmire*.

AUTOMATE (L'), opéra-comique, musique de Rigel (Henri-Joseph), représenté sur le théâtre de Monsieur vers 1790.

AUTOMATE DE VAUCANSON (L'), opéra-comique en un acte, paroles de M. de Leuven, musique de Bordèse, représenté à l'Opéra-Comique au mois de septembre 1840. Dans cette pièce, le chevalier de Lancy prend la place de l'automate joueur de flûte pour faire sa déclaration à la nièce du célèbre mécanicien. La musique dramatique de Bordèse a moins réussi que ses jolies romances

AUTUNNO (L'), musique de Bondineri, représenté à Florence en 1788.

AVANT LA NOCE, opérette en un acte, paroles de MM. Mestépès et Paul Boisselot, musique de M. E. Jonas, représentée aux Bouffes-Parisiens le 24 mars 1865. C'est un petit ouvrage écrit avec talent et dont l'instrumentation est fort ingénieuse.

AVARE PUNI (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Verneuil, musique de L.-E. Jadin, représenté au théâtre de Monsieur en 1792

AVARI IN TRAPPOLA (GLI), opéra italien musique de Schuster, représenté à Dresde en 1787.

AVARO (L'), opéra italien, musique d'Anfossi, représenté en 1775.

AVARO (L'), opéra italien, musique de Sarti, représenté à Venise en 1777.

AVARO (L'), opéra italien, musique de Antoine, comte de Miari, représenté à Venise vers 1810.

AVARO (L'), opéra italien, musique de Rutini (Ferdinand), représenté à Rome en 1789.

AVARO (L'), farce, musique de J.-S. Mayer, représentée à San-Benedetto, à Venise, en 1799.

AVARO (L'), opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Bologne en 1801.

AVARO (L), intermède, musique d'Haydn, représenté à l'Opéra-Italien de Paris le 5 janvier 1802.

AVARO (L'), intermède, musique de Bianchi, représenté au Théâtre-Italien de Paris le 30 mars 1804.

AVARO (L), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1804.

AVARO (L'), opéra-bouffe, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre des Fiorentini en 1810.

AVARO (L'), opéra italien, musique de Savi (Louis), représenté à Parme en 1810.

AVENTURE DE SCARAMOUCHE (UNE) [*un' Avventura di Scaramuccia*], opéra-bouffe en trois actes, musique de Frédéric Ricci, composé vers 1840. Ce charmant ouvrage a obtenu du succès sur tous les théâtres de l'Europe et n'est pas assez connu en France. Le livret met en scène les mœurs du théâtre. Les principaux personnages sont : Scaramouche, le paysan Beauvisage, Lélio et Sandrina, la servante espiègle. La musique de Frédéric Ricci est gracieuse, bien écrite pour les voix, son orchestration vive et élégante. La partition ne compte pas moins d'une vingtaine de morceaux, parmi lesquels nous citerons le chœur d'introduction *Che vi sembra ;* le terzetto pour voix d'hommes, la *Scena è un mare;* l'air de basse, *Son Tomaso ;* le duetto pour voix de femmes, *Le più leggiadre*, et le joli duo, *Se vuol far la banderuola*, pour soprano et baryton. M. de Forges a fait une traduction française de cet opéra, qui a été représentée, sur le théâtre de Versailles, dans le mois de juin 1842. On en a chanté, dans les concerts, le nocturne, *Dans l'ombre et le mystère*, le duo, *Va, Vénus n'est pas ta mère*. La partition italienne, retouchée par M. de Flotow, a été exécutée au Théâtre-Italien le 26 février 1846.

AVENTURES AU CHÂTEAU DES SERPENTS, opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1814.

AVENTURIER (L'), opéra-omique en trois actes, paroles de Leber, musique de Catrufo, représenté à l'Opéra-Comique le 13 novembre 1813.

AVENTURIER (L'), opéra-comique en trois actes, avec un prologue, paroles de M. de Saint-Georges, musique du prince Poniatowski, représenté sur le Théâtre-Lyrique le 26 janvier 1865. L'action se passe à Mexico pendant la domination des Espagnols. La toile se lève sur la plaza Mayor, qui offre une mise en scène variée et brillante. Au milieu des gitanos, des bandits et des mule-

tiers confondus paraît un jeune cavalier, don Manoël, qui cherche fortune, et, en attendant, chante sur la place avec une jeune fille nommée Anita, qu'il a protégée contre les bandits. La nièce du vice-roi, dona Fernanda, vient à passer, et offre sa bourse au chanteur, qui ne l'accepte qu'en échange de son rosaire, que la senora veut bien garder en gage. Tout cela est aussi puéril qu'invraisemblable. Dona Fernanda est fiancée à un personnage ridicule, don Annibal, qui veut l'épouser malgré elle, à moins qu'il ne voie à ses pieds un rival préféré. La princesse lui ménage cette suprise, et don Manoël est choisi pour donner ce spectacle à don Annibal, qui se désiste, il est vrai, mais fait condamner aux mines l'audacieux cavalier. Enfermé dans ces souterrains, celui-ci y est visité tour à tour par Anita, dona Fernanda, don Annibal, et par le vice-roi lui-même. L'idée de faire descendre toute la cour dans un puits est au moins originale. Un certain Quirino, que don Manoël a arraché à une mort certaine, entreprend la délivrance de son bienfaiteur. Il a découvert un gisement aurifère d'une grande valeur; il donne à son ami l'honneur de cette découverte; le vice-roi lui accorde sa grâce et la main de sa nièce. On reconnaît à peine dans ce livret l'auteur si distingué de la *Reine de Chypre* et du *Val d'Andorre*. La musique du prince Poniatowski est bien faite et bien écrite pour les voix. Les motifs ne sont pas très-neufs, mais ils sont toujours bien présentés et traités avec toute l'intelligence scénique que donne une expérience consommée. On a remarqué, au premier acte, l'air de Quirino, chanté par Ismaël; la chanson de Manoël et d'Anita; au deuxième, un bon trio, et au troisième, la ballade du *Mineur noir*, chantée par Ismaël et les chœurs; la romance de Manoël, chantée par Monjauze; le boléro, exécuté brillamment par Mlle Léontine de Maësen; des couplets dits avec esprit par Mme Faure-Lefebvre, et un finale à l'italienne, très-habilement conduit. Le rôle du vice-roi a été tenu par Petit. Cet ouvrage aurait pu avoir du succès si le livret avait été plus intéressant.

AVER MOGLIE È POCO, GUIDARLA È MOLTO, opéra italien, musique de Bornacini, représenté au théâtre San-Crisostomo en 1833.

AVEUGLE DE PALMYRE (L'), opéra-comique en deux actes, paroles de Desfontaines, musique de Rodolphe, représenté le 5 mars 1767. L'aveugle de Palmyre, aimé de Nadine, est traversé dans ses amours par le Destin et par la jalousie d'une rivale. Le prêtre du Soleil lui rend la vue; l'amant, conduit par le sentiment, reconnaît sa maîtresse confondue parmi d'autres jeunes beautés, et l'épouse. Quelques traits de cette pièce ont choqué les spectateurs; il eût été facile d'abréger l'intrigue, et de la rendre aussi intéressante que le sujet est poétique. Les ouvrages lyriques de Rodolphe n'ont pas eu le succès de ses œuvres didactiques. M. Fétis évalue à deux cent mille le nombre des exemplaires vendus du trop célèbre solfége de Rodolphe.

AVEUGLES DE TOLÈDE (LES DEUX), opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Méhul, représenté à l'Opéra-Comique le 28 janvier 1806. On chante encore, de cet ouvrage, le joli duo : *Vous dont le cœur n'a pas parlé*, et l'ouverture, quoique moins populaire que celle du *Jeune Henri*, fait partie du répertoire de tous les orchestres qui se soucient de faire entendre de la bonne musique.

AVEUGLES DE FRANCONVILLE (LES), opéra-comique en un acte, musique de Catrufo, représenté à Genève en 1809.

AVEUX INDISCRETS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de la Ribadière, musique de Monsigny, représenté au théâtre de la foire Saint-Germain le 7 février 1759. Ce fut le début dans la carrière dramatique de l'aimable compositeur. Voici, en quelques lignes, l'analyse de cette pièce : Colin, qui vient d'épouser Toinette, lui fait l'aveu d'une inclination qu'il a eue avant leur mariage; et Toinette fait à Colin la même confidence. Le mari se fâche de ne pas trouver un cœur aussi neuf qu'il l'avait espéré; la femme le prend sûr le même ton, et voilà le trouble dans le ménage. Lucas et Claudine, père et mère de Toinette, accourent au bruit. Lucas apaise Colin; Claudine gronde sa fille, non pas d'avoir aimé, car elle convient qu'elle s'est trouvée dans le même cas, mais de l'avoir déclaré à son mari. Lucas, qui l'écoute, apprend en frémissant qu'il a eu le même sort que son gendre. Il veut faire du tapage; mais le bailli rétablit la paix. — Ce conte de La Fontaine est rendu avec la circonspection qu'exigent les lois du théâtre.

AVIDITÀ DI MIDÀ, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1671.

AVIS AU PUBLIC ou **LE PHYSIONOMISTE**

EN DÉFAUT, opéra-comique en deux actes, paroles de Désaugiers aîné, musique de Piccinni (Alexandre), représenté à Feydeau le 22 novembre 1806.

AVIS AUX FEMMES ou **LE MARI COLÈRE**, opéra-comique en un acte, paroles de Guilbert de Pixérécourt, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau le 27 octobre 1804.

AVIS AUX JALOUX ou **LA RENCONTRE IMPRÉVUE**, opéra-comique en un acte, paroles de Saint-Remy, musique de Piccinni; représenté à Feydeau le 25 octobre 1809.

AVOCAT (L'), opéra-comique, paroles de Benedix, d'après l'*Avocat Patelin*, de Brueys et Palaprat, musique de Ferd. Hiller, représenté à Cologne en décembre 1854.

AVVENIMENTI DI ERMINIA E CLORINDA (GLI), opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1693.

AVVENIMENTI DI CLORINDA (GLI), opéra italien, musique de Castrovillari, représenté à Venise en 1659. Sous ce nom de Castrovillari, le P. Daniel, religieux cordelier au grand couvent de Venise, a fait représenter plusieurs opéras.

AVVENIMENTI DI RUGGIERO (GLI), opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Venise en 1732.

AVVENTURE D'UNA GIORNATA (LE), opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Milan en 1810.

AVVENTURE D'UNA GIORNATA (LE), opéra italien, musique d'Ursule Asperi, représenté au théâtre Valle à Rome le 13 mai 1827.

AVVENTURE DI BERTOLDINO (LE), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Rome en 1803.

AVVENTURIERI (GLI), opéra italien, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre de la Canobbiana, à Milan, en 1825.

AVVENTURIERI (GLI), opéra italien, musique de Charles Valentini, représenté à Lucques en 1837.

AVVENTURIERI (GLI), opéra italien, musique de Buzzola, représenté à Venise en 1842.

AVVERTIMENTO AI GELOSI (L'), opéra italien en un acte, musique de Pavesi, représenté à Venise au printemps de 1803.

AVVISO AI MARITATI (L'), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1780.

AVVISO AI MARITATI, opéra italien, musique de Nicolo Isouard, représenté à Florence en 1794.

AVVISO AI MARITATI, opéra buffa, musique de J.-S. Mayer, représenté au théâtre Saint-Samuel, à Venise, en 1798.

AVVISO AI MARITATI opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1810.

AVVISO AL PUBLICO, opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Milan en 1814.

AXUR RE D'ORMUS, opéra semi-seria en quatre actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1788.

AZACAJA, opéra italien, musique de Cannabich (Chrétien), représenté à Manheim en 1778.

AZAKIA, opérette, musique de Danzi, représenté à Munich en 1780.

AZAKIA, opéra allemand, musique de Küchler, représenté probablement à Mayence vers 1790; l'auteur faisait partie de la chapelle de cette ville.

AZÉLIE, opéra en trois actes, musique de Rigel, représenté au théâtre Feydeau le 14 juillet 1790.

AZÉLINE, opéra-comique en trois actes, paroles d'Hoffman, musique de Solié, représenté à Feydeau le 5 décembre 1796.

AZÉMIA, opéra-comique en trois actes, paroles de Lachabeaussière, musique de Dalayrac, représenté aux Italiens le 3 mai 1787. Il n'est resté de cet ouvrage qu'un petit pont-neuf qui a eu le succès d'une popularité universelle : *Ah! que je sens d'impatience, mon cher pays, de te revoir!*

AZEMIA DI GRANATA, opéra italien, musique de Rossi, représenté en Italie en 1846.

AZEMIRO E CIMENE, opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Florence en 1801.

AZEMIRO E CIMENE, opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1803.

AZENDAI, mélodrame, musique de Schaffner, représenté à Paris, au théâtre de la Porte-Saint-Martin vers 1819. Schaffner avait succédé à Alexandre Piccinni dans l'emploi de chef d'orchestre àce théâtre.

AZOLAN ou **LE SERMENT INDISCRET**, opéra-ballet héroïque en trois actes, paroles de Le Monnier, musique de Floquet, représenté par l'Académie royale de musique le 15 novembre 1774. Le sujet a été tiré d'un conte de Voltaire. Alcindor, roi des génies, Azolan, son protégé, et Agathine, qui lui fait oublier son serment d'insensibilité, sont les personnages de la pièce. Legros, Larrivée, Sophie Arnoult, la spirituelle et célèbre cantatrice, furent les interprètes de cet ouvrage. Cependant il ne réussit point. La musique de Gluck venait de faire une impression trop profonde sur le public pour que la mélodie agréable, mais décolorée de Floquet pût l'en distraire.

AZZARDO FORTUNATO (L'), opéra italien, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1812.

B

BABOUC, opéra-comique en quatre actes, musique de Lemière de Corvey, écrit pour le théâtre Feydeau, en 1795. Lemière de Corvey, qui n'a pas fait représenter moins d'une vingtaine d'opéras-comiques complétement oubliés aujourd'hui, s'était fait connaître en 1793 par une composition originale. Il avait mis en musique un article du *Journal du soir* racontant la sommation faite au général Custine de rendre Mayence, et la réponse du défenseur de la place. Engagé volontaire, il fit une partie des campagnes de l'Empire et devint lieutenant-colonel.

BACCANALI (I), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Livourne en 1807.

BACCANALI DI ROMA (I), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Milan en 1801.

BACCANALI DI ROMA (I), opéra italien musique de Generali, représenté à Venise en 1815.

BACCANTI (I), opéra italien, musique de Paër, représenté au théâtre de la cour, à Paris, vers 1811.

BACCANTI (I), opéra, musique de Foignet (Charles), représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1849.

BACCHETTA PORTENTOSA (LA) [*la Baguette magique*], opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Gênes en 1788.

BACCHUS ET ÉRIGONE, deuxième entrée (acte) des *Fêtes de Paphos*, paroles de La Bruère, musique de Mondonville, représentée à l'Opéra le 9 mai 1758.

BACCHUS ET ÉRIGONE, entrée pour les *Fêtes de Paphos*, dont la musique a été écrite par Candeille en 1780.

BACCIO (IL), opéra-bouffe, musique de J. Giordani, représenté à Londres vers 1779.

BACCIO (IL), opéra italien, musique de Vento, représenté en Italie vers 1765.

BAGARRE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Guichard et Poinsinet jeune, musique de Van Maldere, représenté à la Comédie-Italienne, le 10 février 1763.

BAGNI D'ALBANO (I), opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1753.

BAGNI D'ALBANO (I), opéra-buffa, musique de Paisiello, représenté à Parme vers 1765.

BAILLI DE VILLAGE (LE), opéra en trois actes, texte russe, musique de Lvoff, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1820.

BAILLI BIENFAISANT (LE), opéra en un acte, musique de Chapelle (Pierre-David-Augustin), écrit pour la Comédie-Italienne en 1779.

BAIOCCO E SERPILLA, parodie italienne de l'intermède du *Joueur*, par Dominique et Romagnesi, musique de Sody (Charles), représentée à la Comédie-Italienne le 14 juillet 1729.

BAISER (LE) ou **LA BONNE FÉE**, comédie en trois actes, en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Florian, musique de Champein (Stanislas), représentée à la Comédie-Italienne le 26 novembre 1781.

BAISER AU PORTEUR (LE), vaudeville en un acte, de MM. Scribe, Justin Gensoul et Frédéric de Courcy, représenté au théâtre du Gymnase le 9 juin 1824. Nous ne mentionnons ici ce vaudeville que parce qu'il a fourni

à Adolphe Adam l'occasion de se produire dans la carrière lyrique. Le sujet, emprunté à un vieux conte grivois, ne manque pas d'originalité. Derville, jeune et aimable officier, doit épouser Jenny, nièce de la baronne de Vervelles. Certes, il aime sa fiancée, mais on ne renonce pas aisément aux charmants hasards de la jeunesse; aussi, le diable aidant, il obtient un baiser de la femme du fermier Thibaut; celui-ci arrive juste à temps pour être témoin du méfait. Grande colère du mari! Derville s'avise, pour l'apaiser, d'un expédient aussi extravagant que sa conduite. Il s'engage à laisser prendre au rustaud une revanche sur Jenny, et souscrit même un *baiser au porteur*, payable à Thibaut ou à *son ordre*. Ce baiser clandestin a retenti dans le village; il occasionne une rupture passagère entre les deux jeunes gens, et un refroidissement de la part de Jenny. Heureusement pour Derville, le cœur ne perd jamais ses droits, et Jenny se laisse fléchir. Mais tout n'est pas fini; l'inexorable Thibaut se présente, son billet à la main. Or, la baronne, qui s'est chargée de désintéresser les créanciers de son neveu, ne sachant pas de quelle dette singulière il s'agit, s'empare du billet et offre de faire honneur à la signature de Derville, au grand regret du fermier, qui, comme bien des maris, se trouve avoir payé les frais de l'assaut donné à son honneur. Cette donnée scabreuse inspira aux auteurs un amusant ouvrage rempli de piquants détails, dont l'audace, parfois extrême, était sauvée par l'esprit et l'habileté. Le succès fut complet et prolongé. Il aida à révéler le talent naissant d'Adolphe Adam, qui avait composé l'air du couplet final, air devenu populaire, et reproduit dans une infinité de vaudevilles.

BAISER ET LA QUITTANCE (LE) ou **UNE AVENTURE DE GARNISON**, opéra-comique en trois actes et en prose, paroles de Picard, Dieulafoy et de Longchamps, musique de Méhul, Boieldieu, Kreutzer et Nicolo, représenté à Feydeau (Opéra-Comique), le 18 juin 1803.

BAJAZETTE, opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Venise en 1719.

BAJAZETTE, opéra italien, musique de Duni, représenté en Italie vers 1732.

BAJAZETTE, opéra italien, musique de Leo, représenté au palais du vice-roi, à Naples, en 1736.

BAJAZETTE, opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Rome en 1746.

BAJAZETTE, opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Turin vers 1753.

BAJAZETTE, opéra italien, musique de Bernasconi, représenté à Munich le 12 octobre 1754.

BAJAZETTE, opéra italien, musique de Andreozzi, représenté au théâtre ducal de Florence en 1780.

BAJAZETTE, opéra italien, musique de Generali, représenté à Turin en 1814.

BAJAZETTE, opéra en deux actes, musique du comte de Westmoreland, représenté à Florence en 1821. Un choix de morceaux de cet opéra fut exécuté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1822.

BAL BOURGEOIS (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Favart, musique de Prot, représenté à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain le 13 mars 1738.

BAL DE STRASBOURG (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Favart, de La Garde et Laujon, joué à la foire Saint-Laurent en 1744. Cette pièce, donnée à l'occasion du rétablissement de la santé du roi Louis XV, ne pouvait manquer, dans ces circonstances, d'être fort agréablement reçue. Mais ce qui en fit le principal succès, c'est la scène touchante du courrier, que tous les spectateurs chantaient avec les acteurs, et qui valut à Favart une députation des dames de la Halle avec un présent de fleurs et de fruits. Ceci est de l'histoire entrevue par une bien petite ouverture il est vrai; mais enfin ce sont des faits.

BAL DU SOUS-PRÉFET (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Paul Duport et Saint-Hilaire, musique de Boilly, représenté à l'Opéra-Comique le 8 mai 1844. Les scènes de la vie de province ont souvent défrayé l'opéra-comique. Il s'agit cette fois d'un rentier qui veut se marier, et contrefait le sourd pour mieux éprouver le caractère des demoiselles auxquelles il fait la cour. Cette ruse le fait assister aux doux entretiens de sa prétendue, Mlle Agathe, avec un jeune commis voyageur qu'elle épouse, et notre rentier reste célibataire. La musique a de la vivacité et accuse de bonnes études musicales. On a remarqué l'ouverture et un bon duo chanté

par Grignon et Mlle Prévost. M. Boilly était un ancien lauréat de l'Institut.

BAL IMPROMPTU (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Harny, musique de Desbrosses, représenté à l'Opéra-Comique (foire Saint-Laurent) le 10 juillet 1760. Un homme de condition, voulant donner une fête à la campagne, imagine de déguiser les valets en maîtres et les maîtres en valets. De là, différentes scènes, où ceux-ci parlent de leurs maîtres comme s'ils ne devaient plus redevenir leurs valets, et, depuis le Grand Condé, on sait le *héros* qu'est un maître pour son valet chambre; mais les valets redeviennent Gros-Jean comme devant, et les péripéties de cette transformation terminent la pièce.

BALLET COMIQUE DE LA ROYNE (LE), composé par Théodore-Agrippa d'Aubigné, représenté en 1581 à la cour de Henri III, à l'occasion des noces du duc de Joyeuse. L'auteur avait pris pour sujet les aventures de la magicienne Circé; de la Chesnaye, aumônier du roi, rima les couplets, et la musique fut écrite par Baltasarini, Italien amené par le maréchal de Brissac à la cour de Catherine de Médicis. Ce Baltasarini prit en France le nom de Beaujoyeux. Castil-Blaze ajoute que les maîtres de la chapelle du roi furent les collaborateurs de Baltasarini dans le *Ballet comique*, et que la mise en scène de cet ouvrage ne coûta pas moins de douze cent mille écus, c'est-à-dire trois millions six cent mille francs. Nous croyons ce chiffre exagéré. Ce ballet servit de modèle à une foule d'autres, et c'est de là que proviennent tous ces airs dansés qui ont tant de grâce et de caractère, tels que les pavanes, les sarabandes, les brunettes, la basse danse, les branles de Poitou, etc., etc.

BALLET DE LA PAIX (LE), paroles de Roy, musique de Rebel (François) et Francœur, représenté à l'Opéra le 29 mai 1738. Il ne mérite d'être signalé que parce qu'il est l'ouvrage le plus saillant du surintendant de la musique du roi, de Francœur, qui fut directeur de l'Académie royale de musique de 1751 à 1767.

BALLET DES ÂGES (LE), opéra en trois entrées avec prologue, paroles de Fuzelier, musique de Campra, joué en 1718. Le prologue représente les jardins d'Hébé, où la jeunesse est invitée à mettre à profit les douceurs d'un asile agréable. Chaque entrée forme une petite comédie: la première représente la jeunesse ou l'*Amour ingénu;* la seconde, l'âge viril, ou l'*Amour coquet;* la troisième, la vieillesse, ou l'*Amour joué.* La dernière scène montre la *Folie* triomphant de tous les *Ages.*

BALLET DE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES, opéra en trois actes avec un prologue, paroles de Banzy, musique de Colasse, représenté à la cour le 1er septembre 1692, et au théâtre de l'Académie royale de musique en 1700.

BALLET DE VINGT-QUATRE HEURES (LE), opéra, paroles de Legrand, musique de Jacques Aubert, représenté à l'Opéra le 5 novembre 1722.

BAL MASQUÉ (LE), opéra-comique en un acte, musique de Darcis, représenté à la Comédie-Italienne le 1er avril 1772.

BALDASSAR, opéra italien, musique de Mabellini, représenté à Florence en 1852.

BALDER'S DEATH (THE) [*La mort de Balder*], opéra, musique de J. Hartmann, représenté en Danemark vers 1770.

BALDOVINO, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Rome en 1810.

BALDRACCA, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1679.

BALDUINO, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Venise en 1813.

BALIK GOSPODARSKI (*Le bal champêtre*), opéra polonais, musique de Kamienski, représenté à Varsovie vers 1780.

BALLERINA AMANTE (LA), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples au théâtre des Florentins en 1782.

BALLERINA RAGGIRATRICE (LA) [*La ballerine enjôleuse*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1805.

BALLO IN MASCHERA (IL) [*Le bal masqué*], opéra en quatre actes, paroles de M. Somma, musique de M. Verdi, représenté pour la première fois à Rome, au théâtre Apollo, en 1859, et à Paris, au Théâtre-Italien, le 13 janvier 1861. Le sujet d'un *Ballo in maschera* est, sauf le lieu de la scène, identiquement le même que celui de *Gustave III* ou le *Bal masqué* de Scribe, qui inspira à l'illustre auteur de la *Muette* une de ses meilleures compositions. Le *Galop de Gustave III* est, entre

autres morceaux, resté célèbre. La mort tragique et mystérieuse du prince devait frapper l'imagination de M. Verdi, passionné, on le sait, pour les situations fortes, les caractères énergiques et les sombres dénoûments. Chez nous, le côté chorégraphique de ce grand drame avait surtout séduit; aussi, au bout de quelque temps, le ballet fit oublier l'opéra, malgré les beautés musicales que la partition avait répandues sur le poëme, et on ne joua plus que le cinquième acte de *Gustave* dans des soirées extraordinaires. En Italie, le drame devait l'emporter sur la danse, et le *Bal masqué* de Verdi a ceci de singulier, pour un ouvrage italien, et d'extrêmement rare, qu'on n'y danse pas du tout. L'auteur du *libretto* est loin d'être un grand poëte, et ses vers n'ont guère plus de mérite en italien que ceux de Scribe en français; Fiorentino prétend même quelque part qu'il écrit assez peu correctement; mais c'est un auteur habile, ingénieux, plein de ressources. Il s'est borné à traduire la pièce de Scribe et à la rendre méconnaissable. « Ce qui étonne, dit Fiorentino, c'est qu'ayant déjà écrit pour le théâtre et n'ignorant pas les exigences et les susceptibilités des différentes censures italiennes, il se soit flatté de faire accepter à Naples son *Ballo in maschera*, au moment où l'on entendait de toutes parts, dans ce pays sourdement agité, des craquements sinistres, et où l'on dansait, à la lettre, sur un volcan. » Le *Ballo in maschera* était, en effet, destiné au théâtre de San-Carlo, mais les difficultés et les tracasseries qu'on suscita au compositeur firent que Verdi, ramassant les feuillets de sa partition, prit résolûment le bateau à vapeur et porta son ouvrage à Rome, où il fut joué avec un grand succès. On n'avait rien changé au *libretto* traduit pour San-Carlo. La scène était toujours à Boston, comme l'avait exigé la censure napolitaine, avec une foule de détails qui défiguraient singulièrement la pièce de Scribe. Mais le public italien ne fait pas la moindre attention aux paroles plus ou moins ridicules d'un livret d'opéra. Son imagination supplée aux pauvretés de l'ouvrage, et, pourvu que la situation musicale soit belle et entraînante, chacun met les vers qu'il rêve sous les notes du compositeur. Il faut suivre l'exemple des Italiens si l'on veut bien juger la partition d'*Il Ballo in maschera*. La pièce ne soutient pas l'analyse, bien que sur notre théâtre Ventadour l'action se passe à Naples, et non plus à Boston. Cette modification, qui a nécessité divers changements dans les noms des personnages, est due aux exigences d'un chanteur alors fort à la mode. M. Mario n'aurait jamais voulu chanter sa ballade du second acte en culotte courte, bas de soie, habit rouge et larges épaulettes en filigrane d'or; jamais il n'eût accepté le titre de comte de Warwick et les fonctions de gouverneur (le comte de Warwick remplaçait Gustave III dans la pièce originale). Il a préféré être grand d'Espagne, s'appeler le duc d'Olivarès et se déguiser en pêcheur napolitain, s'occupant d'ailleurs assez peu de l'exactitude du rôle qui lui devenait ainsi plus avantageux. L'entreprise de mettre en musique un sujet déjà si heureusement abordé par M. Auber était audacieuse; car, outre le larcin trop commode du livret de Scribe, elle ne supposait rien moins, de la part de Verdi, que l'intention de contre-balancer, peut-être même de détrôner une partition que la France compte encore aujourd'hui dans son répertoire musical. « Sans vouloir entamer entre les deux *Gustave* un parallèle qui n'aboutirait pas, puisqu'il s'agit de deux compositeurs de tendances diamétralement opposées, écrivait M. Fr. Schwab à propos d'une représentation du *Ballo in maschera* à Bade, il est permis néanmoins de reconnaître que Verdi a singulièrement réalisé dans cette circonstance l'adage *Audaces fortuna juvat*, et que sa témérité a été justifiée par un chef-d'œuvre. » — « Quant à la musique d'*Un Ballo in maschera*, dit Fiorentino, elle est, certes, une des meilleures que Verdi ait écrites, et si elle n'a pas eu d'emblée le même succès que *Rigoletto* et le *Trovatore*, c'est que l'exécution a péché surtout par la faute du ténor, qui a la plus grande responsabilité de l'ouvrage. » Mario, en effet, avait eu de beaux moments dans la soirée, mais ses forces le trahirent au dernier acte. Verdi avait écrit ce rôle pour Fraschini.

Après l'introduction et un petit chœur de courtisans, on a surtout applaudi la suave romance de Richard,

La rivedra nell' stasi,

écrite dans la pénétrante tonalité de *fa dièse* majeur; le cantabile de baryton qui suit:

Alla vita che t'arride

avec cor solo; la ballata du page:

Volta la terrea fronte alle stelle.

(*Terrea* est ici pour *terrena*.)

La musique de cette ballade est pleine d'audace et de brio. Le second tableau du premier acte (car on fait baisser la toile avant l'invocation de la sorcière) contient d'abord une scène et un air de contralto : l'entrée du

comte de Warwick ou du duc d'Olivarès ; un fort beau trio, où Amélie vient révéler à la magicienne qu'elle aime Richard, tandis que celui-ci entend l'aveu, caché dans un angle de la grotte ; puis la chanson du ténor, une ravissante mélodie napolitaine, que Nicolini enlève avec beaucoup de grâce, et un fort joli quinque où les parties de soprano et de ténor, se détachant sur les basses, produisent un effet délicieux. L'acte se termine par une sorte de *God save* qui pouvait avoir sa raison d'être quand il s'adressait à un gouverneur anglais, mais qui, chanté par des pêcheurs du Pausilippe en l'honneur d'un duc espagnol, n'a plus aucun sens. Parmi les plus beaux morceaux du second acte (ou du troisième, selon la nouvelle distribution), il faut citer l'air du soprano :

Ma dall' arido stelo,

le duo, le trio et surtout le quatuor final, qui rendent d'une façon très-satisfaisante une des plus belles situations de l'ouvrage. Ce quatuor est une de ces pages émouvantes où l'auteur de *Rigoletto* excelle, et où, par la vigueur du coloris, la variété du rhythme et la science des oppositions, l'effet, déjà si puissant du drame et de la mise en scène, arrive au paroxysme de l'expression. Au dernier acte, à l'approche de la catastrophe, rien de plus beau que la touchante supplication d'Adelia ou d'Amélie aux genoux de son mari prêt à l'immoler pour venger son honneur outragé : les pleurs du violoncelle, la tonalité voilée de *mi bémol mineur*, poussent aux dernières limites de la douleur cette imploration de l'épouse et de la mère :

Morro, ma prima in grazia;

puis l'air du baryton :

Eri tu che macchiavi quell' anima,

avec son lugubre début en *ré mineur*, suivi du pathétique cantabile qu'annoncent la harpe et la flûte :

O dolcezze perdute!

Cette inspiration merveilleuse rend la salle palpitante et est toujours redemandée au théâtre. Le trio et le quatuor de la conjuration et son vigoureux unisson, un beau quinque où se détache le papillonnant allegro du page,

Ah! di che fulgor.

et plus loin la canzone,

Saper vorreste,

qu'il chante aussi, sans omettre la romance du ténor, sont les morceaux saillants du dernier acte. La scène du bal, qui, avec l'assassinat, termine l'ouvrage, est relativement la plus faible de la partition de Verdi, tandis qu'elle est la plus saillante de celle d'Auber.

Ont créé *Un Ballo in maschera* au Théâtre-Italien de Paris : MM. Mario, le comte de Warwick ou duc d'Olivarès ; Graziani, Renato ; Mmes Alboni, la devineresse Ulrica ; Penco, Amélie ou Adélia ; Battu, le page Oscar ou Edgar. Fraschini et Mlle Lagrua y ont tenu avec éclat les rôles principaux en 1867.

BALOARDO (IL), opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Venise en 1807.

BANC DE SABLE (LE), mélodrame, musique de Schaffner représenté à la Porte-Saint-Martin vers 1820.

BANDIERA D'OGNI VENTO, opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1791.

BANDIT (LE), opéra en deux actes, musique de Eykens, représenté à Anvers en 1836.

BANDIT (LE), opéra, musique de Van Bree, représenté au théâtre français de La Haye vers 1840.

BANDITI (I), opéra italien, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à New-York vers 1827.

BANDOLERO (LE), opéra en cinq actes, paroles de Henri Boisseaux, musique de Debillemont, représenté à Dijon en 1850. On y remarqua deux septuors, un boléro et une intéressante instrumentation.

BANNERETS D'ANGLETERRE (LES) opéra, musique de Dorn (Henri-Louis-Edmond), représenté à Cologne en 1843.

BANNIÈRES DE SOUABE (LES), drame, musique de Weber (Bernard-Anselme), écrit à Hanovre vers 1780.

BANTRY BAY (*la Baie de Bantry*), opéra anglais, musique de Reeve, représenté à Londres en 1797.

BARBACOLE ou **LE MANUSCRIT VOLÉ**, opéra-comique en un acte, paroles de Morambert et de Lagrange de la Ferté, musique de Papavoine, représenté à la Comédie-Italienne le 15 septembre 1760.

BARBARIE DEL CASO (LE), opéra italien, musique de Molinari, représenté à Murano en 1664.

BARBAROSSA, opéra, musique de G. Hermann, représenté à Sondershausen en 1847.

BARBE-BLEUE, opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Offenbach, représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre des Variétés, le 5 février 1866. — Le sire de Barbe-Bleue mis en scène par les auteurs de la *Belle Hélène* n'a rien de commun avec le Barbe-Bleue de Perrault, si ce n'est sa barbe et ses nombreux veuvages. Henri VIII jovial, il n'égorge pas lui-même ses femmes, il les fait empoisonner par son chimiste Popolani, Ce n'est pas, d'ailleurs, pour les punir du péché de curiosité qu'il leur offre le verre d'eau sucrée, c'est afin de pouvoir donner carrière à sa passion pour le changement. La partition de *Barbe-Bleue*, dit M. Jouvin, a les qualités et les défauts des cent partitions signées de ce nom qui a la vogue : Jacques Offenbach... M. Offenbach avait écrit des finales très-développés dans la *Belle Hélène;* dans *Barbe-Bleue*, il a surtout multiplié les petits airs; mais la veine mélodique, pour être fragmentée, n'en est pas moins abondante. Je crois pourtant devoir mettre le compositeur en garde contre sa tendance à reproduire sans cesse les mêmes rhythmes; mais j'ai un bien faible espoir de le convertir, attendu qu'il réussit beaucoup, qu'il réussit surtout par le défaut que je m'efforce de reprendre. Le *Bu qui s'avance* a plus fait, pour le succès de la *Belle Hélène*, que le joli duo :

Oui, c'est un rêve d'amour!

Et, au moment où je fais cette moralité, une voix attardée dans la nuit chante sous mes fenêtres :

Il faut qu'un courtisan s'incline,
San s'incline.

On peut citer le duettino de l'introduction, la chanson de la *batifoleuse*, le motif de la valse du tirage au sort des rosières; au deuxième acte, les couplets du bon courtisan, le morceau du baise-main. La page la plus musicale de l'ouvrage, c'est le grand duo de M. et Mme Barbe-Bleue, au troisième acte.

BARBIER DE BAGDAD (LE), opéra allemand, musique de H.-C. Hattasch, représenté au théâtre de Hambourg vers 1793.

BARBIER DE BAGDAD (LE), paroles et musique de Cornélius, représenté au théâtre de la cour, à Weimar, en décembre 1859.

BARBIER DE BENZING (LE), opéra-comique, musique de Jost, représenté à Vienne vers 1780.

BARBIER DE SÉVILLE (LE), opéra, musique de Louis Benda, représenté à Hambourg en 1782.

BARBIER DE SÉVILLE (LE), opéra, musique d'Elsperger, représenté en 1783, pour célébrer la cinquantième année du règne de Charles-Théodore, duc de Sulzbach.

BARBIER DE SÉVILLE (LE), opéra-comique français, musique de Schulz, représenté à Reinsberg en 1786.

BARBIER DE SÉVILLE (LE) [*Il Barbiere di Siviglia*], opéra-bouffe en deux actes, d'après Beaumarchais, paroles de Sterbini, musique de Rossini, représenté pour la première fois à Rome, au théâtre Argentina, le 26 décembre 1816 (jour où la *stagione* du carnaval commence en Italie), et, à Paris, à la salle Louvois, par la compagnie italienne, le 26 octobre 1819.

L'impresario du théâtre Argentina, à Rome, eut une heureuse inspiration le jour où il proposa à Rossini le libretto du *Barbier de Séville*, mis jadis en musique par Paisiello. Aucune pièce ne pouvait mettre aussi bien en lumière le côté spirituel, gracieux et vif de son génie, dont les aspects sont si variés. Rossini fut appelé à faire un chef-d'œuvre. Disons-le à sa louange, il se trouva dans un grand embarras en apprenant que, moyennant quatre cents écus romains, rémunération stipulée d'avance pour chaque ouvrage qu'il plairait à l'impresario de lui demander, il devait mettre une partition nouvelle à la place de la partition, tant applaudie autrefois, de Paisiello. Le jeune compositeur avait trop d'esprit pour ne pas honorer le vrai mérite. Il se hâta d'écrire à Paisiello. Le vieux compositeur, quoiqu'il passât pour avoir conçu de la jalousie contre le jeune maestro, depuis le succès prodigieux d'*Elisabetta* (Naples, 1815), lui répondit qu'il ne se formaliserait en rien de voir un autre musicien traiter le sujet de son opéra. Il comptait, au fond, dit-on, sur une chute éclatante. Un libretto écrit par Ferretti n'ayant pas été du goût de Rossini, et Ferretti n'ayant su rien trouver de meilleur, on recourut à Sterbini, qui voulait traiter le *Barbier de Séville* d'une manière toute nouvelle, pour le placement et la coupe des morceaux de musique. Rossini mit une préface très-modeste au libretto, montra la lettre de Paisiello à tous les dilettanti de Rome, et entreprit son travail. En treize jours, la musique du *Barbier* fut terminée. « Rossini,

croyant travailler pour les Romains, dit Stendhal, venait de créer le chef-d'œuvre de la musique française, si l'on doit entendre par ce mot la musique qui, modelée sur le caractère des Français d'aujourd'hui, est faite pour plaire le plus profondément possible à ce peuple, tant que la guerre civile n'aura pas changé son caractère. » Cependant, dès que le bruit se répandit que Rossini refaisait l'ouvrage de Paisiello, ses ennemis se hâtèrent d'exploiter dans les cafés ce qu'ils appelaient une *mauvaise action*. Cela n'avait par le moindre sens; car les drames lyriques de Métastase ont été mis en musique par des centaines de compositeurs. Que de fois n'a-t-on pas vu paraître au théâtre, avec une nouvelle musique, l'*Artaserse*, l'*Adriano in Siria*, l'*Olimpiade*, la *Didone*, l'*Alessandro nell' Indie*, l'*Achille in Sciro?* Il faut ajouter que Sterbini n'était pas aimé du public romain. « Paisiello lui-même n'était point étranger à ces intrigues dit Castil-Blaze; une lettre de sa main fut montrée à Rossini. Paisiello écrivait de Naples à l'un de ses amis de Rome, et lui recommandait expressément de ne rien négliger pour que la chute fût éclatante. » Le jour de la première représentation arriva, et c'est ici surtout que, à travers tant de versions répandues sur le sort de cet admirable ouvrage à son origine, il est utile de demander la vérité à une bouche contemporaine. Mme Giorgi-Righetti, actrice chargée de créer le rôle de Rosina, va nous servir de cicerone. Cette cantatrice nous apprend que d'ardents ennemis se trouvaient, dès l'ouverture du théâtre, à leur poste, tandis que les amis, intimidés par la mésaventure récente de *Torvaldo e Dorliska* (Rome, 1816), montraient peu de résolution pour soutenir l'œuvre nouvelle. Rossini, selon Mme Giorgi-Righetti, avait eu la faiblesse de consentir à ce que Garcia, dont il aimait beaucoup le talent, remplaçât l'air qui se chante sous le balcon de Rosina par une mélodie espagnole de sa façon, pensant que, la scène étant en Espagne, cela pourrait contribuer à donner de la couleur locale à l'ouvrage; mais les dispositions du public rendirent cet essai déplorable. Par une circonstance malheureuse, on avait oublié d'accorder la guitare avec laquelle Almaviva s'accompagne; Garcia dut l'accorder séance tenante. Une corde cassa; le chanteur fut obligé de la remettre, et, pendant ce temps, les rires et les sifflets s'en donnaient, comme on le pense bien, sans le moindre égard pour le jeune maître de vingt-cinq ans, pour le pauvre Rossini, qui, selon l'usage, accompagnait au piano. Etrangère aux habitudes et au goût des Italiens, la mélodie fut mal reçue, et le parterre se mit à fredonner les fioritures espagnoles. Après l'introduction, vient la cavatine de Figaro. Le prélude put se faire entendre; mais lorsqu'on vit entrer en scène l'acteur Zamboni sur ce prélude, portant une autre guitare, un fou rire s'empara des spectateurs, et la cabale fit si bien, par son vacarme, que pas une note de ce morceau ravissant ne put être écoutée. Rosina se montra sur le balcon, et le public, qui chérissait la cantatrice, se disposait à l'applaudir; malheureusement elle avait à dire ces paroles :

Segui, o caro, dc' segui cosi,

« Continue, mon cher, va toujours ainsi. »

A peine les eut-elle prononcées que l'hilarité redoubla dans la salle. Les sifflets et les huées ne cessèrent pas une minute, pendant tout le duo d'Almaviva et de Figaro; l'ouvrage dès lors sembla perdu. Enfin, Rosina entra en scène et chanta la cavatine attendue avec impatience. La jeunesse de Mme Giorgi-Righetti, la beauté de sa voix, la faveur dont elle jouissait auprès du public, lui procurèrent une sorte d'ovation dans cette cavatine. Trois salves d'applaudissements prolongés firent espérer un retour de fortune pour l'ouvrage. Rossini, assis au piano, se leva, salua, puis, se tournant vers la cantatrice, il lui dit à demi-voix : « *Oh! natura!* — Rendez-lui grâce, répondit Mme Giorgi; sans elle, vous ne vous seriez pas levé de votre chaise. » — Cette éclaircie de soleil au milieu de la tempête tomba presque aussitôt; les sifflets recommencèrent de plus belle au duo que Figaro chante avec Rosina. Le tapage redoublant, il fut impossible d'entendre une phrase du finale. Tous les siffleurs de l'Italie, dit Castil-Blaze, semblaient s'être donné rendez-vous dans cette salle. Au moment du bel unisson qui commence la stretta, une voix de Stentor cria : « Voici les funérailles de don Pollione, » paroles qui avaient sans doute beaucoup de sel pour des oreilles romaines, car les cris, les huées, les trépignements couvrirent aussitôt la voix des chanteurs et l'orchestre. Lorsque le rideau tomba, Rossini se tourna vers le public, leva légèrement les épaules et battit des mains. Les spectateurs furent, affirme-t-on, vivement blessés de ce mépris de l'opinion; mais pas un signe d'improbation n'y répondit. La vengeance était réservée pour le second acte; elle fut aussi cruelle que possible, car on ne put entendre

une seule note. « Jamais, s'écrie avec raison un auteur, jamais pareil débordement d'outrages n'avait déshonoré la représentation d'une œuvre dramatique » Rossini cependant, qui, ainsi qu'on en peut juger, n'était pas plus heureux à sa première soirée que ne l'avait été Beaumarchais lui-même, ne cessa point d'être calme, et sortit du théâtre avec la même tranquillité que s'il s'était agi de l'opéra d'un de ses confrères. Après s'être déshabillés, les chanteurs : Mme Giorgi, Rosina; Garcia, Almaviva; Zamboni, Figaro, et Boticelli, Bartholo, accoururent à son logis pour le consoler de sa triste aventure. Ils le trouvèrent endormi profondément.

Stendhal, qui a écrit une *Vie de Rossini*, prétend que les Romains trouvèrent le commencement du *Barbier* ennuyeux et bien inférieur à celui de Paisiello. « Ils cherchaient en vain cette grâce naïve, inimitable, et ce style, le miracle de la simplicité. L'air de Rosine,

Sono docile,

parut hors de caractère; on dit que le jeune maestro avait fait une virago d'une ingénue, ce qui est vrai. « La pièce, poursuit Stendhal, se releva au duetto entre Rosine et Figaro, qui est d'une légèreté admirable et le triomphe du style de Rossini. L'air de la *Calunnia* fut jugé magnifique et original. Néanmoins, après le grand air de Basile, on regretta davantage encore la grâce naïve et quelquefois expressive de Paisiello. Enfin, ennuyés des choses communes qui commencent le second acte, choqués du manque total d'expression, les spectateurs firent baisser la toile. En cela, le public de Rome, si fier de ses connaissances musicales, fit un acte de hauteur qui se trouva aussi, comme il arrive souvent, un acte de sottise. » Le lendemain, cependant, la pièce alla aux nues; on voulut bien s'apercevoir que, si Rossini n'avait pas les mérites de Paisiello, il n'avait pas non plus la langueur de son style, défaut énorme qui gâte souvent les ouvrages, si semblables d'ailleurs, de Paisiello et du Guide. Pour cette deuxième représentation, Rossini remplaça l'air malencontreux de Garcja par la délicieuse cavatine

Ecco ridente il cielo,

dont il emprunta le début à l'introduction de son *Aureliano in Palmira*. Cette introduction d'*Aureliano in Palmira* (Milan, 1814) est un des meilleurs morceaux de l'auteur; comme l'ouvrage n'avait pas eu de succès, Rossini en avait fait, l'année suivante, l'ouverture d'*Elisabetta, regina d'Ingilterra*; or, elle avait déjà figuré dans sa partition de *Ciro in Babilonia*, en 1812. Cette symphonie peu tragique, bien qu'elle eût précédé des opéras sérieux, annonça les joyeusetés du *factotum della città*, devint l'ouverture de *il Barbiere di Siviglia*, et n'en fut pas moins applaudie. Elle se trouve ainsi avoir à exprimer, dans *Elisabetta*. les combats de l'amour et de l'orgueil chez une des âmes les plus hautaines dont l'histoire ait gardé la mémoire, et, dans *il Barbiere*, les folies de Figaro. Mais ne sait-on pas que le moindre changement de temps suffit souvent pour donner l'accent de la plus profonde mélancolie à l'air le plus gai? Rossini put donc se servir, avec un grand bonheur, du motif du premier chœur :

Sposa del grande Osiride

de son *Aureliano*, pour en composer

Ecco ridente il cielo,

début de la cavatine d'Almaviva. Ce délicieux andante nous offre, ainsi que le fait remarquer Castil-Blaze, le premier exemple de la modulation au mode mineur que l'on rencontre dans les opéras de Rossini, modulation si souvent employée ensuite par ce maître et par la foule de ses imitateurs. Ce moyen harmonique, cette manière ingénieuse d'éviter la route battue et la cadence prévue, appartient à Majo, et plusieurs musiciens s'en étaient emparés bien avant Rossini. Quoi qu'il en soit, la nouvelle cavatine, adaptée à la hâte au *Barbiere* si mal reçu, fut chantée le soir même de la seconde épreuve par Garcia et vivement applaudie. En outre, Rossini s'était empressé d'enlever de son œuvre tout ce qui lui parut avoir été raisonnablement improuvé; puis, il prétexta une indisposition et se mit au lit, afin de n'être pas obligé de paraître cette fois au piano. Le public, ce soir-là, se montra moins mal disposé que la veille. Il voulut entendre l'ouvrage, ce qu'il n'avait pu faire encore, avant de l'exécuter tout à fait. Cette résolution assurait le triomphe du maestro; car « il était impossible qu'un peuple si bien organisé ne fût point frappé des beautés répandues à profusion dans ce chef-d'œuvre. » On écouta, et les applaudissements seuls rompirent le silence des auditeurs attentifs; il n'y eut pas d'enthousiasme à cette représentation, mais, aux représentations suivantes, le succès grandit, et l'on en vint enfin à ces transports d'admiration qui partout ont accueilli cette œuvre du génie. On raconte que bientôt l'enthousiasme prit de telles proportions, que Rossini fut conduit plusieurs soirs de suite à son logis, en triomphe, à la lueur de mille flambeaux, par ces mêmes Romains qui l'avaient si

cruellement sifflé précédemment. Les premiers qui comprirent tout le mérite du *Barbiere* vinrent entourer le lit de Rossini et le félicitèrent sur l'excellence de son opéra. Ce revirement de fortune et d'opinion n'étonna point le musicien : il n'était pas moins certain de sa réussite le soir même de sa chute, que huit jours après.

Fait singulier, le sort du *Barbiere di Siviglia* fut le même à Paris qu'à Rome; les mêmes causes produisirent le même effet dans l'une et l'autre ville : chez nous, l'ouvrage de Paisiello fut encore opposé à celui de Rossini. La première représentation, à la salle Louvois, se ressentit des articles publiés par des journalistes malveillants ou ignorants, et l'impression de la soirée fut glaciale. Il est vrai que Mme Ronzi de Begnis échauffait peu le rôle de Rosina, pour lequel son talent était insuffisant. Par une inspiration qui devait d'ailleurs tourner à l'avantage de Rossini, les dilettanti parisiens demandèrent le *Barbiere* de Paisiello. Paër, directeur de la musique au Théâtre-Italien, et que le jeune maestro inquiétait, eut l'air de céder à une exigence du public, que peut-être il avait provoquée; mais le contraire de ce qu'il attendait arriva. Déjà les traditions de l'ancienne musique que l'on ressuscitait étaient perdues; aucun artiste ne savait plus la chanter dans son caractère de simplicité. D'ailleurs, si l'on s'en rapporte à Castil-Blaze, excellent juge en cette matière, la forme de l'ouvrage était surannée; il y avait trop d'airs, trop de récitatifs, et l'instrumentation parut maigre. Ce fut un *fiasco orribile.* Il fallut en revenir à la partition de Rossini, qui, grandie par les avantages dont sa rivale était dépouillée, ravit tous les connaisseurs. Les rôles étaient alors tenus, avec une perfection que l'on n'a pas égalée depuis, par Garcia, Almaviva modèle; Pellegrini, joyeux et spirituel Figaro; de Begnis, Basile parfait; Graziani, Bartolo vivace et malin qui n'a pu être vaincu depuis lors que par Lablache. Mme Ronzi de Begnis seule détruisait l'harmonie de ce délicieux ensemble; aussi, quand, le 14 décembre, Mme Mainvielle-Fodor prit le rôle de Rosina, le succès de l'ouvrage fut triplé. Qu'on se figure la perfection où en était arrivée l'exécution du *Barbiere*, en lisant les lignes suivantes échappées à la plume de Castil-Blaze : « Pour vous donner une idée de Garcia dans ce rôle qu'il a confisqué totalement à son profit, je vous dirai que mon précieux ami Rubini m'a toujours semblé médiocre Almaviva, tant je tenais dans mon oreille impitoyable les traits hardis, accentués, perlés à pleine voix de Garcia. Qui me rendra cette avalanche sonore du comte exaspéré, maudissant l'importune troupe de ses musiciens :

Ah! maledetti, andate via,
Ah! canaglia via di quà?

C'était sublime! ». L'ouverture du *Barbiere* amusa beaucoup à Rome; on y vit, ou l'on crut y voir les gronderies du vieux tuteur amoureux et jaloux, et les gémissements de la pupille. Le petit terzetto

Zitti, zitti, piano, piano,

du second acte, fut applaudi avec un enthousiasme indescriptible. « Mais c'est de la petite musique, s'écriaient les adversaires du jeune compositeur; cela est amusant, sautillant, mais n'exprime rien. Quoi! Rosine trouve un Almaviva fidèle et tendre au lieu du scélérat qu'on lui avait peint, et c'est par d'insignifiantes roulades qu'elle prétend nous faire partager son bonheur! »

Di sorpresa, di contento
Son vicina a delirar.

Eh bien, écrivait Stendhal en 1824, les roulades si singulièrement placées sur ces paroles, et qui faillirent, même le second jour, entraîner la chute de la pièce à Rome, ont eu beaucoup de succès à Paris; on y aime la galanterie et non l'amour. Le *Barbier*, si facile à comprendre par la musique, et surtout par le poëme, a été l'époque de la conversion de beaucoup de gens. Il fut donné le 23 septembre 1819 (Stendhal se trompe de date, lisez : 26 octobre), mais la victoire sur les pédants qui défendaient Paisiello comme ancien n'est que de janvier 1820... Je ne doute pas que quelques dilettanti ne me reprochent de m'arrêter à des lieux communs inutiles à dire; je les prie de vouloir bien relire les journaux d'alors et même ceux d'aujourd'hui (1823), il ne les trouveront pas mal absurdes, quoique le public ait fait d'immenses progrès depuis quatre ans. La musique aussi a fait un pas immense depuis Paisiello; elle s'est défaite des récitatifs ennuyeux, et elle a conquis les morceaux d'ensemble... Rossini, luttant contre un des génies de la musique dans le *Barbier*, a eu le bon esprit, soit par hasard, soit par bonne théorie, d'être éminemment lui-même. Le jour où nous serons possédés de la curiosité, avantageuse ou non pour nos plaisirs, de faire une connaissance intime avec le style de Rossini, c'est dans le *Barbier* que nous devrons le chercher. Un des plus grands traits de ce style y éclate d'une manière frappante. Rossini, qui fait si bien

les finales, les « morceaux d'ensemble, » les duetti, est faible et joli dans les airs qui doivent peindre la passion avec simplicité. Le chant *spianato* est son écueil. On sent bien que Rossini lutte avec Paisiello; dans le chœur des donneurs de sérénades, tout est grâce et douceur, mais non pas simplicité. L'air du comte Almaviva est faible et commun; en revanche, tout le feu de Rossini éclate dans le chœur

Mille grazie, mio signore!

et cette vivacité s'élève bientôt jusqu'à la verve et au *brio*, ce qui n'arrive pas toujours à Rossini. Ici son âme semble s'être échauffée aux traits de son esprit. Le comte s'éloigne en entendant venir Figaro; il dit, en s'en allant :

Già l'alba è appena,
E amor non si vergogna.

Voilà qui est bien italien. Un amoureux se permet tout, dit le comte. La cavatine de Figaro

Largo al factotum

est et sera longtemps le chef-d'œuvre de la musique française. Que de feu! que de légèreté, que d'esprit dans le trait:

Per un barbiere di qualità!

Quelle expression dans

Colla donetta...
Col cavaliere!...

Cela a plu à Paris et pouvait fort bien être sifflé à cause du sens leste des paroles. La situation du balcon dans le *Barbier* est divine pour la musique; c'est de la grâce naïve et tendre. Rossini l'esquive, pour arriver au superbe duetto bouffe :

All' idea di quel metallo!

Les premières mesures expriment d'une manière parfaite l'omnipotence de l'or aux yeux de Figaro. L'exhortation du comte :

Su, vediam di quel metallo,

est, bien au contraire, d'un jeune homme de qualité qui n'a pas assez d'amour pour ne pas s'amuser, en passant, de la gloutonnerie subalterne d'un Figaro à la vue de l'or. Cimarosa n'a jamais fait de duetto aussi rapide que celui d'Almaviva avec Figaro :

Oggi arriva un reggimento,

qui est, en ce genre, le chef-d'œuvre de Rossini, et par conséquent de l'art musical. On regrette de remarquer une nuance de vulgarité dans

Che invenzione prelibata!

Un modèle de vrai comique se trouve, au contraire, dans ce passage relatif à l'ivresse du comte :

Perché d'un che poco è in se,
Il tutor, credete a me,
Il tutor si federà.

On admirait surtout la sûreté de voix de Garcia dans le passage

Vado... ma il meglio mi scordavo.

Il y à là un changement de ton, dans le fond de la scène, sans entendre l'orchestre, qui est le comble de la difficulté. La fin de ce duetto, depuis

La bottega? non si sbaglia,

est au-dessus de tout éloge. La cavatine de Rosine

Una voce poco fa,

est piquante; elle est vive, mais elle triomphe trop. Il y a beaucoup d'assurance dans le chant de cette jeune pupille persécutée, et bien peu d'amour. Le chant de victoire sur les paroles :

Lindor mio sarà

est le triomphe d'une belle voix. Mme Fodor y était parfaite. L'air célèbre de la *Calomnie*

La calunnia è un venticello

ne semble à Stendhal qu'un extrait de Mozart, fait par un homme d'infiniment d'esprit, et qui lui-même écrit fort bien. « C'est ainsi que Raphaël copiait Michel-Ange dans la belle fresque du prophète Isaïe, à l'église de Saint-Augustin. » L'entrée du comte Almaviva, déguisé en soldat, et le commencement du finale du premier acte, sont des modèles de légèreté et d'esprit. Il y a un joli contraste entre la lourde vanité du Bartolo qui répète trois fois, d'une manière si marquée,

Dottor Bartolo!

et l'aparté du comte :

Ah! venisse il caro oggetto!
Della mia felicità;

Rien de plus piquant que ce finale. Peu à peu, à mesure qu'on avance vers la catastrophe, il prend une teinte de sérieux fort marqué L'effet du chœur

La forza, aprite quà,

est pittoresque et frappant. On trouve ici un grand moment de silence et de repos, dont l'oreille sent vivement le besoin, après le déluge de jolies petites notes qu'elle vient d'entendre. En Italie, on chante, pour la leçon de musique de Rosine, cet air délicieux :

La biondina in gondoletta.

A Paris, Mme Fodor le remplaçait par l'air de *Tancrède :*

Di tanti palpiti

arrangé en contredanse. Nous avons vu, en 1863, au Théâtre-Italien, Mme Borghi-

Mamo intercaler dans cette scène l'air si connu du *Baccio*, et, l'année suivante, Mlle Adelina Patti donner au même endroit la valse *di Gioia insolita*, la *Calessera*, chanson espagnole, et, en 1867, le rondo de *Manon Lescaut* de M. Auber, qu'on appelle l'*Eclat de rire*. Le grand quintetto de l'arrivée et du renvoi de Basile est un morceau capital; le terzetto de la tempête est, aux yeux de beaucoup de personnes, le chef-d'œuvre de la pièce, qui est elle-même le chef-d'œuvre du maestro dans le genre comique, après la *Cenerentola* toutefois, si l'on s'en rapporte au goût de certains amateurs délicats. Ce que nous pouvons constater, c'est qu'en France le *Barbiere* est plus généralement connu que la *Cenerentola*. Il est resté au répertoire du Théâtre-Italien, où il a été souvent l'objet de reprises fort suivies. Les artistes les plus distingués ont tenu à honneur d'aborder ce célèbre ouvrage, que le monde entier a applaudi. Nous rappellerons : Galli, Figaro; Mlle Cinti (1825); Mlle Sontag (1826); (1826); Santini, Figaro (1828); Lablache, Figaro; Mme Malibran (1831); Mlle Giulia Grisi (1833); Morelli; Lablache, Bartolo; Ronconi, Basilio; Salvi; Mme Persiani (1844); Mlle Nissen (1844); Mario, Almaviva (1845); Calzolari; Napoleone Rossi; Beletti; Mme de La Grange (1853); Mario; Tamburini; Rossi; Mme Alboni (1854); Lucchesi; Gassier; Rossi; Mme Gassier (1854); Mario; Everardi; Zucchini; Angelini; Mme Borghi-Mamo (1855); plus récemment encore nous avons vu ou revu : Mlle Adelina Patti (1862); Baragli, Almaviva; Mme Borghi-Mamo (1863); Mario; Scalese, Bartolo; Mlle Patti (1864). Malheureusement, dans ces dernières années, l'exécution du *Barbiere* a été pâle et médiocre. Mario n'est plus qu'un Almaviva décoloré, à qui l'on pourrait chanter comme à Basile :

Buona sera, mio signore.

Quant à Mlle Patti, elle est ravissante de grâce et de gentillesse dans le rôle de Rosine, cette voix vibrante, jeune et agile, redonne un nouvel éclat au chef-d'œuvre de 1816.

Il Barbiere di Siviglia, traduit par Castil-Blaze en français, a été représenté à l'Odéon le 6 mai 1824. En octobre 1837, alors qu'il était question de l'adapter à la scène de notre grand Opéra, le *Barbier de Séville* fut exécuté au bénéfice d'un choriste basse de l'Académie de musique, qui s'était blessé grièvement, dans la salle Chantereine, par Lafont, Almaviva; Alizard, Basile; Prosper Dérivis, Figaro; Bernadet, Bartholo; Mme Dorus, Rosine; Mlle Flécheux, Marceline. Divers empêchements arrêterent la représentation immédiate à l'Opéra. Après avoir été repris à l'Opéra national le 28 septembre 1851, il ne put être joué à l'Opéra que le 9 décembre 1853. Le directeur du Théâtre-Italien s'opposant à la mise en scène d'une traduction du *Barbier de Séville*, le ministre n'en autorisa qu'une seule représentation incomplète, plusieurs fragments ayant été supprimés. Mme Bosio s'y montra dans tout l'éclat de son talent, et dit à ravir la cavatine de *Niobe*,

Di tuoi frequenti palpiti,

si brillante et si difficile. Chapuis, Morelli, Obin, Marié secondèrent parfaitement la virtuose éminente; le chœur et l'orchestre firent merveille dans le finale. Le deuxième acte du *Barbier* a reparu de nouveau au Théâtre-Lyrique en 1857. Mme Carvalho chantait le rôle de Rosine.

BARBIER DE SIEVERING (LE), parodie du *Barbier de Séville*, musique de A. Müller, représenté au théâtre An der Wien, à Vienne, vers 1828.

BARBIER DE VILLAGE (LE) ou LE REVENANT, opéra-comique en un acte, en vers libres, paroles de Grétry neveu, musique de Grétry, représenté au théâtre Feydeau, le 6 mai 1797.

BARBIER DE VILLAGE (LE), petit opéra allemand, musique de Wernhammer, représenté vers la fin du XVIIIe siècle.

BARBIER UND SCHORNSTEIN FEYER (*le Barbier et le Ramoneur*), opéra en un acte, musique d'Essiger, représenté à Luebben en 1798.

BARBIER VON BAGDAD (DER) [*le Barbier de Bagdad*], opéra, musique d'André, représenté vers 1770.

BARBIERE DI GHELDRIA (IL), opéra italien musique de Jean Belio, représenté à Venise, au théâtre San-Benedetto, en 1829.

BARBIERE DI SIVIGLIA (IL), opéra-bouffe, d'après Beaumarchais, musique de Paisiello, représenté pour la première fois à Saint-Pétersbourg, en 1780, à Paris, par les Italiens du théâtre de Monsieur, dans la salle des Tuileries, le 12 juillet 1789 et au théâtre Feydeau le 22 juillet de la même année. Beaumarchais, qui, dans la préface du *Barbier de Séville*, s'est élevé contre la musique dramatique, ne se doutait pas qu'il changerait bientôt d'avis, après avoir entendu le charmant *Barbiere di Siviglia* de Paisiello, repré-

senté à Paris deux jours avant la prise de la Bastille. Celui de Rossini l'aurait assurément rendu fou. L'opéra de Paisiello, dont le succès fut européen, contient sept morceaux remarquables : la romance d'Almaviva, l'air de la Calomnie, celui de Bartholo, le trio si comique où la Jeunesse éternue, où l'Eveillé bâille en présence du tuteur; le trio charmant de la lettre, le duo d'entrée du faux don Alonzo, et le quintetto de la fièvre, où le trait *Buona sera* figure d'une manière très-spirituelle. Paisiello, on le voit, a su tirer parti, ainsi que le fait justement remarquer Castil-Blaze, des scènes musicales dessinées par Beaumarchais. — Viganoni, Mengozzi, Mandini, Rovedino, Raffanelli, Mmes Morichelli, Baletti, Zerbini, Mandini et leurs dignes auxiliaires, chantant, jouant *il Barbiere di Siviglia*, arrivaient à l'idéal de la perfection; de telle sorte qu'en 1801 et 1806, lorsqu'on voulut reprendre à la scène cet opéra qui, avec la *Cosa rara*, la *Frascatana*, la *Molinara*, partageait la faveur du public, le souvenir d'une exécution aussi merveilleuse l'anéantit. — Ce fut par le *Barbiere di Siviglia* que les Italiens, éloignés des Tuileries par suite des événements du 6 octobre qui ramenèrent la famille royale à Paris, et réfugiés dans une baraque nommée *Théâtre des Variétés* (la nouvelle salle de Nicolet), sise à la foire Saint-Germain, sur la place où se voit aujourd'hui le marché de ce quartier, près du carrefour de Buci, ce fut par cet ouvrage, disons-nous, qu'ils débutèrent le 10 janvier 1790. — Lors de l'apparition du *Barbiere* de Rossini à Paris, en 1819, on remonta, comme nous l'avons dit plus haut, pour le lui opposer, celui de Paisiello, mais sans succès. Ce fut même, pour nous servir d'une expression qui ne manque pas d'une certaine énergie, un *fiasco orribile*. Le courant des idées musicales avait changé de direction. Malgré l'opposition de quelques journalistes, Rossini était l'homme du moment.

BARBIERE DI SIVIGLIA (IL), opéra italien, musique de Nicole Isouard, représenté à Malte vers 1796.

BARCA DI PADOVA (LA), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Venise en 1779.

BARCAROLLE ou **L'AMOUR ET LA MUSIQUE** (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 22 avril 1845.

Si l'on y regardait à deux fois, on verrait peut-être que la *Barcarolle* avait déjà été mise au théâtre à diverses reprises, sous différents titres. Scribe lui-même, en collaboration avec Varner, a donné notamment un vaudeville intitulé la *Chanson* ou l'*Intérieur d'un bureau*, dont le sujet est identiquement celui de la *Barcarolle*. Ici, le librettiste a peut-être abusé un peu trop de son habileté dans l'art de disposer les détails, de susciter des incidents, de faire naître les situations et les mots autour d'une donnée insuffisante en elle-même pour amener régulièrement et justifier le développement complet d'une action dramatique. Personne n'excelle plus que le subtil auteur du *Domino noir* à construire un édifice sur les bases les plus fragiles, à dresser une pyramide sur la pointe d'une aiguille. Mais ce sont là des tours de force qui ne réussissent pas toujours, et ces monuments à fondations douteuses s'écroulent bien vite. Le livret est des plus simples, et même des plus médiocres. Dès le premier mot, vous devinez le dernier; l'action glisse sur des roulettes dans une rainure savonnée, sans secousse, sans cahot. Vous n'éprouvez pas ces affreuses inquiétudes que vous inspirent les dramaturges de l'école Bouchardy, dont le char compliqué est à chaque pas près de s'embourber et de verser. Les coursiers de Scribe ne prennent jamais le mors aux dents; ils vous mènent d'un petit trot bien doux, et conduisent agréablement à destination le sujet qu'on leur confie, pourvu, cependant, qu'il n'y ait pas plus de trois postes; car, au delà, ils commencent à s'essouffler. Pourtant, il est notoire que, sans nouveauté de conception, sans profondeur de pensée et sans style, sans force comique, sans traits et sans mots, ce postillon dramatique qui ne vise pas au chef-d'œuvre, ce Scribe, qui n'aime ni les coups d'éperon ni les coups de fouet, parvient à faire des ouvrages que l'on peut compter parmi les mets les plus agréables dont se compose le menu du festin des théâtres. Amuser le public, telle est sa devise. Or, il y a dans cette *Barcarolle*, qui ne supporterait pas une critique sérieuse, tout ce qui suffit, mais rien que ce qui suffit, pour tenir éveillé le spectateur et fournir matière au compositeur. En Italie, on n'en demanderait pas davantage — moins encore peut-être; mais, en France, on veut un peu d'illusion.

L'action de la *Barcarolle* se passe à Parme. Un ministre ridicule, le marquis de Félino, a la manie de vouloir jouer, dans la petite cour du grand-duc, le rôle d'un Richelieu; le ministre français a aimé Anne d'Autriche:

Félino, dans le seul but de l'imiter, fera la cour à la femme de son souverain. Il s'adresse à un professeur de contre-point, pauvre diable de maître de chapelle, pour avoir une mélodie mise sur des paroles d'amour; une barcarolle, selon lui, remuera profondément le cœur de la duchesse. Le brave professeur, nommé Caffarini, assez embarrassé de la mission, monte chez Fabio, à la fois son élève et le locataire d'une des mansardes de sa maison; et, sans plus de gêne, il fouille ses papiers et y trouve un madrigal qui conviendra on ne peut mieux au premier ministre. Quelques variantes suffiront à le mettre en situation. Le billet doux est bientôt glissé, sous forme de barcarolle, dans la corbeille à ouvrage de la duchesse par Félino; mais le grand-duc trouve la déclaration. Grand scandale! Qui a formé ce complot poétique et musical contre son honneur? Il découvrira le coupable, coûte que coûte, et prompte justice en sera faite. « Cet homme, assurément, n'aimait pas la musique; » mais les citadins de Parme l'adorent, eux : la musique et la barcarolle sont fredonnées de toutes parts, car le comte de Fiesque a eu grand soin de les répandre. Le comte de Fiesque, jeune seigneur de la cour, amoureux de Clélia, la fille même du premier ministre, ne comprend pas d'abord l'émoi du grand-duc au sujet d'une barcarolle dont il est l'auteur, lui, pour les paroles et la musique, à quelques variantes près pourtant, et qu'il a composée pour Clélia, la fille du ministre; il n'hésite donc pas à en réclamer la paternité. Détournée de la tête du marquis de Félino, la colère du grand-duc menace celle du comte; mais Fabio, le jeune musicien chez qui a été trouvée l'œuvre criminelle de lèse-majesté, viendra au secours de Fiesque; par lui sera éclairci le mystère qui enveloppe les destinées de cette barcarolle, à laquelle il avait été chargé seulement d'ajouter un accompagnement. Fabio s'introduit, à cet effet, dans le jardin du palais ducal; il se met aux écoutes derrière les charmilles, et surprend une double conversation entre Félino et son complice, il signor Caffarini, et entre celui-ci et sa nièce Gina, jeune couturière fort gentille et fort espiègle. Possesseur du galant secret, il attache à son silence deux conditions : la délivrance du comte de Fiesque, déjà emprisonné, et le mariage du même comte de Fiesque avec Clélia; Félino souscrit à tout. Mais le duc pourrait fort bien ne pas sanctionner tous ces petits arrangements; il lui faut un coupable; Fabio se dévouera. En sa qualité de musicien, sa raison est sujette à caution : c'est dans un moment de folie, dit-il, qu'il a commis cette insulte envers la femme de son souverain; mais la barcarolle, vers et musique, est de lui, et il la destinait à Gina. Bref, le comte de Fiesque épouse Clélia, et Fabio épouse Gina; du même coup, voilà deux bons mariages arrêtés. — La musique dont M. Auber a brodé ce frêle canevas, bien qu'élégante, facile et distinguée, comme tout ce qui vient de l'illustre maître, n'a peut-être pas assez de nouveauté; plusieurs motifs éveillent des réminiscences; M. Auber ne se souvient pas toujours — et il est le seul — des airs charmants qui lui échappent, et parfois il se pille lui-même. Le thème de la *Barcarolle* n'a pas toute l'originalité désirable; c'est la phrase principale de l'ouvrage; elle est prise, reprise, répétée à chaque instant. « Il aurait fallu là, dit M. Théophile Gautier, une de ces mélodies nettes, franches, incisives, se gravant invinciblement dans la mémoire, comme M. Auber en rencontre à chaque pas, surtout lorsqu'il ne les cherche point. Il est singulier que le compositeur qui a fait tant de charmantes barcarolles, dans des pièces où elles n'étaient qu'accessoires, ait manqué celle-ci, qui donne le titre à l'ouvrage, et qui en était, en quelque sorte, la pensée musicale. » La critique ici n'est pas fondée; car ce thème principal,

O toi dont l'œil rayonne,

est une mélodie facile qui a eu un succes populaire. Le premier mouvement de l'ouverture, où est placé un effet mystérieux de sourdines, deux airs de femme et un duo bouffe, ont été fort applaudis.

On a remarqué l'air de soprano

Personne en ces lieux ne m'a vue,

au premier acte, puis le duo pour deux voix de basse :

Viens, que par toi nos muses...

qui est d'une bonne déclamation musicale, et enfin le chant de la barcarolle en quatuor, à la fin de l'ouvrage. — Acteurs qui ont créé la *Barcarolle* : MM. Roger, Gassier, Hermann-Léon; Mlles Révilly et Delille.

BARDES ou OSSIAN (LES), opéra en trois actes, paroles de Dercy et Deschamps, musique de Lesueur, représenté à l'Académie royale de musique, le 10 juillet 1804. La scène se passe en Calédonie. Rosalma est l'héroïne, et Ossian le héros. Le songe dans lequel Ossian croit voir tous les héros de sa race est la scène la plus remarquable de l'ouvrage. Les décorations et la perspective des palais aériens

étaient, dit-on, d'un effet magique. La musique de Lesueur, composée dans un style qui s'écartait des idées reçues, eut des admirateurs enthousiastes et des détracteurs non moins passionnés. On ne peut en méconnaître l'originalité et le caractère grandiose et simple, mais plutôt religieux que dramatique. L'empereur Napoléon I[er] passait pour faire ses délices de la lecture des poëmes d'Ossian, cette mystérieuse compilation de Macpherson. C'est par ce goût singulier de mélancolie rêveuse et de sentiments vagues qu'il appartenait à la fin du XVIII[e] siècle. Oscar, Malvina et Fingal avaient le privilége d'émouvoir sa sensibilité, ce qui explique la protection qu'il accorda à l'ouvrage de Lesueur.

BARKOUF, opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Scribe et Boisseaux, musique de M. Offenbach, représenté à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 24 décembre 1860. Le sujet de *Barkouf* est tiré d'un conte politique et philosophique de l'abbé Blanchet, qui a publié plusieurs nouvelles ingénieuses. On peut affirmer, sans crainte d'être démenti, que peu d'auteurs eussent osé transporter ce sujet sur les planches et confier le principal rôle à... un bouledogue. Il a fallu l'habileté de Scribe pour venir à bout d'une entreprise aussi étrange. Une des principales difficultés de l'ouvrage a été plus ou moins spirituellement tournée. L'action se passe, en grande partie, dans la coulisse, et le public ne connaît le héros que par ses aboiements. Mais, nous dira-t-on, plusieurs chiens fameux ont joué leur personnage dans une foule de pièces, témoin le *Juif-Errant*, la *Bergère des Alpes*, le *Chien de Montargis*: cela est vrai; ils sont nombreux, les drames, les vaudevilles, les féeries, où les collègues de Barkouf firent leurs preuves et obtinrent les bravos du public; mais citez-nous un terre-neuve qui se soit jamais risqué dans un rôle musical; nommez-nous un bouledogue qui ait osé faire ronfler sa basse à la clarté du gaz, un king-charles qui se soit avisé de remplacer le ténor en vogue devant la rampe? On craignait donc l'émotion inséparable d'un premier début. Aussi, de peur que Barkouf ne perdît la tête, la voix, le ton et la mesure, au premier coup d'archet, on l'a laissé prudemment à l'écart.

Il s'agit d'un chien que le Grand Mogol envoie aux habitants de Lahore, les plus turbulents, les plus séditieux de ses sujets. «Vous n'avez point voulu de votre dernier caïmacan, dit le Grand Mogol au peuple de Lahore. Voici un nouveau gouverneur; il a des crocs, il a des griffes, il aboie à merveille et saura bien vous mettre à la raison si le goût lui en prend. Tous les sujets du grand Mogol tremblent d'épouvante à chaque aboiement de Barkouf. Mais une jeune fille nommé Maïma apprivoise le dogue, et gouverne à sa place avec justice et bonté. La félicité la plus complète règne dans le royaume de Lahore; malheureusement Barkouf est tué, et sa mort est pleurée par son peuple reconnaissant.

La musique n'a pas répondu à l'attente des habitués de l'Opéra-Comique. M. Offenbach s'est trouvé plus à l'aise à son petit théâtre des Bouffes-Parisiens qu'à l'Opéra-Comique. Notons toutefois quelques jolis airs, entre autres les couplets :

Ici, Barkouf!

au deuxième acte, et ceux du troisième :

Mais buvez donc...

Deux ou trois chœurs ont une facture légère, ingénieuse et pimpante; mais l'originalité, qui constitue, en définitive, le principal mérite du maestro, ne montre guère plus l'oreille en cette histoire de chien couronné que le chien lui-même. Tandis que la critique, qui a toujours gâté M. Offenbach, se montrait bonne personne envers la partition de *Barkouf*, il s'élevait, du sein de la *Revue des Deux Mondes*, un coup de sifflet aigu, jeté par le sévère Scudo. Le même écrivain s'exprimait de la manière suivante dans le deuxième volume de son *Année musicale:* «Est-il possible d'imaginer une œuvre plus misérable, plus honteuse pour tous ceux qui y ont coopéré et plus indigne d'être représentée devant un public qui a le droit d'être respecté, que *Barkouf, chiennerie* en trois actes, de l'invention de M. Scribe? Je dis avec intention une *chiennerie,* car c'est un chien, nommé *Barkouf*, qui est le héros de la pièce, et la musique de M. Offenbach est digne du sujet qui l'a inspirée. Comment l'administration d'un théâtre subventionné n'a-t-elle pas jugé ce que valait l'ouvrage qu'on avait mis à l'étude et que tous les artistes déclaraient impossible?..... Je ne serais pas étonné, cependant, qu'il se trouvât un éditeur assez hardi pour faire graver la partition de *Barkouf.*» Faut-il en vouloir au compositeur qui verse ainsi la folie à Euterpe et l'entraîne aux mauvais lieux, sur les traces d'Erato, ou bien à ce public blasé, ignorant et grossier, qui ne trouve jamais que l'orgie soit assez décolletée, la farce assez grimaçante, l'épilepsie

des auteurs, des comédiens et des chanteuses assez complète, assez hideuse, assez stupide ? »

Le critique de la *Presse*, laissant dormir pour un jour son atticisme ordinaire, s'est permis, de son côté, la phrase suivante : « Ce n'est pas le chant du cygne, c'est le chant de l'oie ! »

Acteurs qui ont créé *Barkouf* : MM. Sainte-Foy ; Berthelier ; Nathan ; Mmes Marimon (Maïma) ; Bélia ; Casimir, etc.

BARMÉCIDE (LE), opéra en trois actes, musique de Pellaert, représenté à Bruxelles en 1824.

BARNABO VISCONTI, opéra italien, musique de Lucio Campiani, représenté à Milan, au théâtre Carcano, le 13 juin 1857.

BARON LUFT (LE), opéra-comique en un acte, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Vienne en 1830.

BARONE A FORZA (IL), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Rome en 1785.

BARONE BURLATO (IL), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Rome, puis à Naples, avec des changements, en 1784.

BARONE BURLATO (IL), opéra, musique de Brambilla, représenté au théâtre Re à Milan en 1816.

BARONE D'ALBA CHIARA (IL), opéra italien, musique de Nicolo Isouard, représenté à Malte vers 1798.

BARONE DI DOLSHEIM (IL), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, dans l'automne de 1818.

BARONE DI DOLSHEIM (IL), opéra italien, musique de Schoberlechner, représenté au théâtre impérial de Saint-Pétersbourg en 1827.

BARONE DI LAGO NERO (IL), opéra italien, musique de Mortellari, représenté à Florence en 1780.

BARONE DI ROCCA (IL), opéra italien, musique de Anfossi, représenté à Rome en 1772 et à Dresde en 1774.

BARONE DI ROCCA ANTICA (IL), opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1772.

BARONE DI SARDA FRITTA (IL), opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Naples vers 1790.

BARONE DI TERRA ASCIUTTA (IL) [*Le baron de la terre sèche*], opéra italien, musique de Rust (Jacques), représenté en Italie vers 1776.

BARONE DI TORRE FORTE (IL), opéra, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1762.

BARONE DI TORRE FORTE (IL), opéra-buffa, musique de J. Michl, représenté à Munich vers 1776.

BARONE DI TROCHIA (IL), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Naples dans le carnaval de 1773.

BARONE IN AUGUSTIE (IL), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo à Naples en 1788.

BARONNESSA STRAMBA (LA), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Nuovo à Naples en 1786.

BARQUE VERTE (LA), opéra allemand, musique de Waldeck, représenté à Fritzlar vers 1770.

BARRICADES DE 1848 (LES), opéra patriotique en un acte et deux tableaux, paroles de MM. Brisebarre et Saint-Yves, musique de MM. Pilati et Gautier, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-National, le 5 mars 1848.

Sur toutes les scènes parisiennes, grandes et petites, la République fut chantée, acclamée, fêtée. Ce ne fut partout que cantates, que couplets, et des pièces de circonstance ne tardèrent pas à être données sur toute la ligne des théâtres. La première qui parut, et dont il serait presque impossible aujourd'hui de retrouver la trace si M. Théodore Muret n'avait eu soin de la noter dans son *Histoire par le théâtre*, c'est celle qui a pour titre les *Barricades de* 1848. Cette pièce, nous ignorons pourquoi, ne figure pas dans les biographies des auteurs et compositeurs. Voici ce qu'en dit M. Théodore Muret, à qui nous laissons toute responsabilité : « Un demeurant de la première Révolution y personnifiait mil sept cent quatre-vingt-neuf ; son fils représentait un homme de mil huit cent trente, et son petit-fils, un gamin de la nouvelle génération, car cette graine-là ne périt pas, représentait le 24 février. Comme en 1830, l'élève de l'Ecole polytechnique avait là son rôle ; gardes nationaux et ouvriers étaient à l'œuvre de concert ; les femmes faisaient de la charpie pour les blessés ; un sergent de la ligne refusait de tirer sur le peuple, et dans un second tableau, le trône était

brûlé, comme il le fut en effet, sur la place de la Bastille. Mais au moins si, dans ces quelques scènes, la victoire populaire fut chantée, ce fut sans invectives brutales, comme on a le regret d'en trouver dans le répertoire de Juillet. » Dans cette pièce de circonstance, Joseph Kelm jouait avec beaucoup de naturel le rôle du vieux vainqueur de la Bastille.

BARTOLOMEO DEL PIOMBO, opéra italien en deux actes, musique de Aspa, représenté au théâtre Nuovo à Naples en 1837.

BASILE, ou **À TROMPEUR TROMPEUR ET DEMI**, opéra en un acte, musique de Grétry, représenté à la Comédie-Italienne, le 17 octobre 1792.

BASILIO RE D'ORIENTE, opéra italien, musique de Navara, représenté à Venise en 1696.

BASILIO RE D'ORIENTE, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Naples vers 1709.

BASILIUS, opéra séria allemand, musique de Keiser, représenté à Wolfenbüttel en 1693.

BASKET MAKER (THE) [*le Faiseur de Corbeilles*], intermède anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market à Londres en 1790.

BASSA VON TUNIS (DER), opéra allemand, musique de Halbe représenté en Allemagne. vers 1760.

BASSA VON TUNIS (DER) [*le Pacha de Tunis*], opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1770.

BASSIANO, OSSIA IL MAGGIORE IMPOSSIBILE, opéra italien, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1682.

BASSONISTE, ou **LA GUITARE ENCHANTÉE** (LE), opérette en trois actes, musique de Wenceslas Müller, représentée à Vienne au théâtre de Léopoldstadt en 1793.

BASTIEN UND BASTIENNE, opéra allemand, musique de Mozart, composé en 1768. Mozart avait alors douze ans.

BASTILLE (LA PRISE DE LA), hiérodrame, livret et musique de Marc-Antoine Désaugiers, exécuté dans l'église de Notre-Dame de Paris, par les acteurs de l'Opéra, suivi d'un *Te Deum*, le 13 juillet 1790. L'Assemblée nationale était représentée à Notre-Dame par une députation, et c'était sur son ordre que l'ouvrage de Désaugiers, destiné à être exécuté chaque année à la même époque, avait été composé. Le lendemain 14, on célébrait la fête de la fédération, et on chantait au Champ-de-Mars l'hymne de J. Chénier dont Gossec a composé la musique à trois voix égales sans accompagnement. En voici la première strophe :

Dieu du Peuple et des Rois, des cités, des campagnes,
De Luther, de Calvin, des enfants d'Israël ;
Dieu que le Guèbre adore au pied de ses montagnes,
En invoquant l'astre du ciel :
Ici sont rassemblés sous ton regard immense,
De l'empire français les fils et les soutiens,
Célébrant devant toi leur bonheur qui commence,
Égaux à leurs yeux comme aux tiens.

BA-TA-CLAN, chinoiserie musicale en un acte, paroles de M. Ludovic Halévy, musique M. J. Offenbach, représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre des Bouffes-Parisiens, le 29 décembre 1855. Nous ne saurions donner l'analyse de cette chinoiserie par trop chinoise, où les cymbales ont tant d'esprit que les acteurs n'en ont plus; on ne sait s'il faut rire ou avoir pitié de ceux qui ont perpétré cette pièce bizarre, s'il faut rire ou avoir pitié de ceux qui l'exécutent et de ceux qui vont l'entendre. Les personnages de la pièce ont les noms les plus spirituels qu'il soit possible d'imaginer : *Fé-ni-han*, souverain de Ché-i-no-or ; *Ké-ki-ka-ko ; Ko-ko-ri-ko ; Fé-an-nich-ton ;* les acteurs ont le diable au corps; on les pourrait croire enragés; la musique bondit, voltige, casse les vitres, fait tapage; mais tout cela ne constitue pas une œuvre lyrique ; c'est justement qu'elle est appelée *Ba-ta-clan*, si le mot *Ba-ta-clan* veut dire cohue, tapage, assemblage de choses sans nom. On a prétendu, et le *Moniteur* écrit en toutes lettres, dans ses colonnes officielles, que *Ba-ta-clan* est « le chef-d'œuvre du genre bouffe ; » qu'il a été accueilli d'un bout à l'autre « par un immense éclat de rire ; » que, parmi les divers morceaux de « cette délicieuse partition, » trois surtout ont enlevé toute la salle : *Je suis Français*, *Il demande une chaise* et *Ba-ta-clan*. Nous constatons ce fait, qui pourra, dans l'avenir, donner une légère idée de l'extravagance contemporaine. La muse de M. Offenbach est proche parente de celle de Gavarni ; elle en a tout l'entrain factice, le mauvais ton, les raffinements, les caprices et les trivialités.

Le succès de *Ba-ta-clan* méritait d'être complet : un café-concert s'ouvrit aux alentours du Cirque National et prit pour enseigne ce titre à jamais fameux. Qu'on dise,

après cela, que Paris n'est pas le cerveau de la France, et que la Franee n'est pas le pays le plus civilisé du monde.

BATAILLE D'AMOUR, opéra-comique en trois actes, musique de M. Vaucorbeil, paroles de MM. Victorien Sardou et Karl Daclin, représenté à l'Opéra-Comique le 13 avril 1863. Habitué aux triomphes, M. Sardou a dû trouver assez extraordinaire que le public de l'Opéra-Comique lui fasse subir un échec, et le plus complet des échecs, car la musique était parfaitement réussie; elle a été jugée par tous les connaisseurs comme une œuvre distinguée et faisant beaucoup d'honneur à son auteur. Malheureusement elle n'a pu sauver le livret de M. Sardou. Ce n'est pas qu'il n'ait son mérite. Le dialogue est piquant, la donnée amusante; mais quelques propos trop lestes ont d'abord indisposé le public, et une scène de mauvais goût a tout gâté. L'action se passe, en 1630, sur la terrasse de Saint-Germain et dans un pavillon appartenant au baron de Hocquincourt. Sa nièce et sa pupille, la charmante Diane de Hocquincourt, est demandée en mariage par le jeune comte Tancrède. Les jeunes gens s'aiment, mais le baron a promis la main de Diane au chevalier Ajax de Hautefeuille, ridicule personnage, et il refuse. Tancrède persiste, Hocquincourt s'entête. Sentant qu'il a pour lui le cœur de la jeune fille, le comte parie qu'il triomphera de tous les obstacles au point de faire sortir la nièce du baron de son appartement avant minuit. Une gageure assez singulière a lieu à ce sujet entre les deux personnages. C'est ici que M. Sardou s'est mis en frais d'invention. Il est sans doute parvenu à faire enlever Diane par son amant, mais non pas à enleve les suffrages. La pièce n'a eu que quatre représentations. En écrivant sa musique, M. Vaucorbeil a fait l'application d'une théorie qui est sienne et que la direction de ses études lui permettait d'aborder avec succès; ayant à mettre en musique une pièce dans le caractère des comédies du XVIIIe siècle, il a pensé qu'il devait adopter les formes de la musique de cette époque. Est-il dans le vrai au point de vue esthétique? a-t-il été partout conséquent avec sa doctrine? Ce sont des questions que nous ne voulons pas traiter ici. Nous nous contenterons de dire que sa partition, non-seulement se recommande par de fortes qualités de style, mais encore par des motifs charmants et une instrumentation distinguée. L'ouverture, qui affecte la forme de la sonate, offre une phrase fort élégante en *fa* dièze répétée en *mi* bémol. L'action s'engage dans un joli trio d'*un sol passo;* on distingue dans le quatuor qui suit les dessins de l'orchestre imitant ingénieusement le gazouillement des oiseaux. Le rondeau du baron module un peu trop, mais le motif est heureux. Le duo entre le baron et Tancrède a eu du succès: on y remarque une phrase dans le style de Hændel d'un effet original et comique. L'invocation à la nuit de Tancrède montre ce que l'on peut attendre de M. Vaucorbeil lorsqu'il traitera un sujet sérieux. Il y a là des phrases d'un sentiment tout moderne d'ailleurs, pleines de chaleur et de passion. L'archaïsme revient dans la pavane qui sert d'entr'acte. Le duettino a bien la tournure gauloise des chansons à boire du bon temps des Philidor et des Monsigny. Le commencement du finale du second acte qui est d'une belle forme scénique, le joli motif andante en *ré* bémol de l'air de Tancrède au troisième acte, le chant large et mélodieux du quatuor et enfin la sérénade d'action qui amène le dénoûment sont encore des morceaux saillants. Cette partition est trop intéressante pour ne pas être de nouveau soumise au public en sacrifiant toutefois ce duo malencontreux des *Cotillons* qui en a motivé le séquestre. L'ouvrage a eu pour interprètes Montaubry, Crosti, Sainte-Foy, Nathan, Mlles Baretti, Bélia et Révilly.

BATAILLE DE DENAIN (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Théaulon, Dartois et Fulgence, musique de Catrufo, représenté à Feydeau le 26 août 1816. C'est une pièce de circonstance faite à l'occasion de la fête du roi; aussi est-elle remplie des allusions les plus transparentes. Comme dans toutes les compositions de ce genre, le livret offre peu d'intérêt. En voici le sujet: Un vieux gentilhomme, qui vit retiré dans son château, a une nièce recherchée à la fois par trois prétendants; l'un d'eux, qui est préféré, a malheureusement été fait prisonnier, mais il trouve moyen de s'échapper le matin même de la bataille de Denain; il s'y couvre de gloire, et il finit par obtenir la main de celle qu'il aime. D'après les journaux du temps, les auteurs ayant eu l'adresse de prodiguer des noms qui commandaient le respect, aucun signe de défaveur n'osa se manifester malgré l'ennui général. La musique de Catrufo n'est pas sans mérite. Son style témoigne des bonnes études qu'il avait faites à Naples, où les traditions des Scarlatti, des Jomelli, des Durante étaient encore dans

toute leur force. A l'exception de *Félicie* ou la *Jeune fille romanesque*, opéra-comique qui précéda celui de la *Bataille de Denain*, les œuvres dramatiques de Catrufo sont tombées dans l'oubli; on ne connaît plus de cet auteur que ses *Solféges progressifs* et ses *Vocalises*.

BATAILLE DES DUNES (LA), mélodrame, musique de Morange, représenté à Paris vers 1805.

BATERYA O IEDNYM 'ZOLNIEZU (*Batterie servie par un seul soldat*), opéra polonais, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1817.

BATHMENDI, grand opéra allemand, paroles et musique du baron de Lichtenstein représenté à Dessau le 26 décembre 1798.

BATTAGLIA DE LEGNANO, opéra italien, musique de Verdi, représenté à Rome en janvier 1849.

BATTAGLIA DI LEPANTE (LA), opéra, musique de Genoves, représenté à Rome en 1836.

BATTAGLIA DI NAVARINO, opéra italien, musique de Staffa, représenté au théâtre Saint-Charles le 25 février 1837.

BATTISTA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1726.

BATTLE OF BOTHWEL'S BRIDGE (THE) [*la Bataille du pont de Bothwell*), opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1820.

BATTLE OF HEXHAM (THE) [*la Bataille d'Exham*], opéra anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market en 1789.

BATTUTO CONTENTO (IL), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Gênes vers 1808.

BAUCI E FILEMONE, opéra italien, musique de Gluck, représenté à Parme en 1769.

BAUDOIN, COMTE DE SPOLÈTE, opéra allemand, musique de Berck, représenté à Brême en 1829.

BAUDOUIN BRAS DE FER, opéra allemand en trois actes et cinq tableaux, musique de Verdyen, représenté en Belgique vers 1857.

BAUDOUIN, COMTE DE FLANDRE, opéra, musique de Eberl, représenté à Vienne vers 1802.

BAUERNHOCKZEIT (*les Noces villageoises*), opéra allemand, paroles de Kœnig, musique de M. Henkel, représenté vers 1810.

BAUNIAN DAY, intermède anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market, à Londres, en 1796.

BAVARDS (LES), opéra-bouffe en deux actes, paroles de M. Nuitter, musique de M. Offenbach, représenté à Paris sur le théâtre des Bouffes-Parisiens, le 20 février 1863.

Le poëme des *Bavards* est tiré d'un intermède de Michel Cervantes, petillant de sel et d'esprit local. Au lever du rideau, nous sommes dans le pays des coups de soleil et des coups de rapière. Les bretteurs poussent çà et là comme des grenades, et, pour peu que vous regardiez un peu trop la lune à l'heure où ronfle l'alcade, il vous pleut toutes sortes d'estafilades fort malsaines. Un certain seigneur Sarmiento est condamné à 200 ducats d'amende, pour une écorchure faite à un voisin, et le juge qui a prononcé la sentence nous offre un type parfait de sagacité et de discernement. «Vous avez agi en gentilhomme en donnant cette estafilade à votre voisin, dit-il à Sarmiento; en la payant, vous agissez en chrétien; moi, en prenant cet argent, je suis satisfait, et vous hors de peine. » Quant au battu, qu'il s'arrange! Un bachelier sans sou ni maille, appelé Roland, entend sonner les ducats que l'homme de loi fourre en son escarcelle, et il accourt à ce tintement alléchant, comme un parasite au bruit des plats. Il s'enquiert de ce qui se passe, puis, s'approchant de Sarmiento, il lui propose, en tendant sa joue, une estafilade au rabais : « Monseigneur, je suis un pauvre hidalgo, quoique j'aie vu des temps meilleurs; je suis nécessiteux, et j'ai vu que Votre Grâce a donné 200 ducats à un homme qu'elle avait blessé; si c'est pour vous un divertissement, je viens me mettre à votre disposition, et je demanderai pour cela 50 ducats de moins que l'autre. » Notre gentilhomme s'imagine que le pauvre diable a perdu la tête, il veut l'éconduire, mais autant vaudrait chasser une mouche qui s'obstine à s'abattre sur le nez d'un honnête homme. S'il lui parle de sa balafre, le bachelier, aussi tenace qu'érudit, s'écrie aussitôt que « c'est ce que donna Caïn à son frère Abel, quoique, à cette époque, on ne connût pas les épées; que c'est aussi ce que donna Alexandre le Grand à la reine Penthésilée, en lui enlevant Amora, la ville bien

murée; et Jules César au comte don Pedro Anzuces, en jouant aux dames avec Gaiferos, entre Cavanas et Olias. » Sarmiento, que ce bourdonnement agace, déclare que le pauvre hidalgo a quelque démon dans la bouche, sur quoi Roland reprend que « Qui a le démon en bouche va à Rome, et qu'il a été à Rome, dans la Manche, en Transylvanie et dans la ville de Montauban; que Montauban est un château dont Renaud était le seigneur; que Renaud était un des douze pairs de France, de ceux qui mangeaient avec l'empereur Charlemagne, autour de la table ronde, laquelle n'était pas carrée ni octogone. » N'y tenant plus, Sarmiento envoie au diable l'enragé bavard; mais aussitôt ce dernier lui fait savoir que « le diable a plusieurs manières de nous buter; que la plus dangereuse est celle de la chair; que chair n'est pas poisson; que le poisson est flegmoneux; que les flegmatiques ne sont pas abonnés à la colère; que l'homme se compose de quatre éléments : de colère, de sang, de flegme, de méchanceté; que la mélancolie n'est pas la joie, parce que la joie consiste à avoir de l'argent, que l'argent fait l'homme, que les hommes ne sont pas des bêtes, que les bêtes pâturent, etc. » L'idée vient au seigneur Sarmiento d'utiliser cette langue infatigable. Sa femme, Béatrix, est bavarde comme une paire de castagnettes entre les mains d'une danseuse; Roland est le perroquet qui fera taire cette pie borgne; il va mettre aux prises ces deux animaux domestiques, et, d'avance, il parie pour le bachelier. C'est en effet le *preux* Roland qui l'emporte dans le duel singulier qu'il engage avec dame Béatrix. Il parle, il parle, il parle encore; et lorsque la femme de Sarmiento veut répliquer, il élève le ton, il gesticule. Pas une pause et pas un silence; un quart de mot ne passerait pas entre les intervalles de ses phrases effrénées. » Il enchaîne, dit M. P. de Saint-Victor, des kyrielles de lazzi à des chapelets de proverbes, des ribambelles de coq-à-l'âne à des festons de billevesées. C'est le salmigondis faisant le bruit d'un charivari. » Béatrix tient bon d'abord; à la fin, elle tombe stupéfiée, paralysée, inerte, sous cette douche de paroles qui ne tarit pas. Lorsqu'elle se relève, elle est guérie à jamais de l'intempérance de sa glotte. A bavarde, bavard et demi. Au scenario de Michel Cervantes, M. Nuitter a ajouté un alcade à grandes manches et à grande baguette, avec une perruque qui tombe ébouriffée sur ses gros yeux écarquillés, un de ces alcades qui, ainsi que le fait spirituellement remarquer le critique de la *Presse*, perchent sur leurs fauteuils comme les épouvantails sur les cerisiers, et qui se passent, de pièce en pièce, les dés du Bridoie de Rabelais, et le bégayement du Brid'oison de Beaumarchais. Cet alcade fait l'amusement de la pièce, car si le type n'est pas neuf, il est du moins de ceux qui sont toujours applaudis. Dans les *Bavards*, il est complété par la longue et blême figure d'un greffier qui suit à pas comptés son doux maître, comme le spectre de la maigreur talonnant le dieu de l'obésité. Sarmiento a de plus une pupille dont Roland est amoureux, et que le bavard finit par épouser à force de ruses et de stratagèmes. Une assez jolie scène, qui appartient aussi au librettiste français, est celle où dame Béatrix feint d'être muette pour se venger du complot ourdi contre son babil. Son mari l'interroge sur un cas urgent; point de réponse, mais en revanche une pantomime animée et vive : « Il pleut des soufflets, Sarmiento ! » Ses valets et ses servantes, l'alcade et le greffier « imitent son silence autour d'elle rangés, » et le bonhomme se débat, stupéfait et hagard, au milieu de ces statues vivantes, qui grimacent et qui gesticulent. « Sur ce joli poëme, dit M. P. de Saint-Victor, M. Offenbach a jeté des airs à faire damner l'alcade de la pièce et à défrayer toutes les sérénades de Paris. Ce n'est plus de la caricature musicale, mais un tableau de genre plein de couleur et d'esprit. La bouffonnerie en est élégante; le musicien reste léger dans sa charge; ses coq-à-l'âne même ont des ailes. Le verre d'Offenbach n'est pas grand, mais il boit toujours dans son verre, et la liqueur qu'il y verse gagne et s'épure tous les jours. » Parmi les airs que l'on a le plus applaudis dans les *Bavards*, nous citerons le chœur de créanciers et le petit trio bouffe du premier acte, qui trotte si joliment sur sa mesure syllabique. Le second acte contient un charmant quintette, une valse entraînante et d'amusants couplets de table. Les *Bavards*, avant de paraître aux Bouffes-Parisiens, avaient diverti la belle compagnie à Bade, pendant la saison de 1863. Ils ont fourni à Mme Ugalde un des triomphes de sa carrière artistique, et ont été repris avec succès.

BAYADÈRES (LES), opéra en trois actes, paroles de Jouy, musique de Catel, représenté pour la première fois à l'Opéra le 7 août 1810. Nous laissons volontiers la parole à l'auteur du poëme, qui explique habilement les raisons qui l'ont inspiré. « La considéra-

tion dont jouit, dans l'Indoustan, cette classe de femmes connues en Europe sous le nom de *bayadères*, repose sur une opinion religieuse, présentée dans les livres indiens comme un fait historique. Le récit très-succinct que je vais en faire paraîtra d'autant moins déplacé, qu'on y reconnaîtra la source où j'ai puisé le dénoûment et quelques-unes des situations du drame que le lecteur a sous les yeux. On lit, dans un des *pouranas* (poëmes historiques et sacrés), que *Schirven*, l'une des trois personnes de la divinité des Indes orientales, habita quelque temps la terre, sous la figure d'un rajah célèbre, nommé *Devendren*. En prenant les traits d'un homme, le dieu ne dédaigna pas d'en prendre les passions, et il fit de l'amour la plus douce occupation de sa vie. Son peuple, dont il n'était pas moins adoré pour ses défauts que pour ses vertus, le sollicitait en vain de donner un successeur à l'empire, en choisissant du moins une épouse légitime dans le grand nombre de femmes de toutes les classes qu'il avait rassemblées autour de lui. Devendren différait toujours, parce qu'il ne voulait épouser que celle dont il était aimé le plus tendrement, et que, tout dieu qu'il était, il avait peine à lire dans les cœurs; à la fin cependant, le rajah s'avisa, pour éclaircir ses doutes, d'un stratagème qui réussit au delà de ses espérances. Il feignit de toucher à sa dernière heure, rassembla toutes ses maîtresses autour de son lit de mort, et déclara qu'il prenait pour épouse celle qui l'aimait assez pour n'être pas effrayée de l'obligation terrible qu'elle contracterait en acceptant sa foi. Cette proposition ne tenta personne; le bûcher de la veuve se montrait trop voisin du trône et du lit conjugal : douze cents femmes gardaient un silence imperturbable, lorsqu'une jeune bayadère dont le rajah avait été quelque temps épris, instruite de son état et de sa position, se présenta au milieu de l'assemblée muette, s'approcha du lit du prince et déclara qu'elle était prête à payer de sa vie l'insigne faveur de porter un seul moment le nom de son épouse. On célébra leur hymen à l'instant même, et quelques heures après, Devendren mourut ou du moins feignit de mourir. Fidèle à sa promesse, la bayadère fit aussitôt les apprêts de sa mort On éleva, par son ordre, un bûcher de bois odorant sur les bords du Gange; elle y plaça le corps de son époux, l'alluma de sa propre main et s'élança dans les flammes ; mais au même instant le feu s'éteignit; Devendren, debout sur le bûcher, tenant entre ses bras sa fidèle épouse, se fit connaître au peuple, et publia sur la terre l'hymen qu'il accomplit dans les cieux. Avant de quitter le séjour des mortels, il voulut, pour y perpétuer le souvenir de son amour et de sa reconnaissance, qu'à l'avenir les bayadères fussent attachées au service de ses autels, que leur profession fût honorée et qu'elles portassent le nom de *devadasis* (favorites de la divinité). »

Cet opéra obtint un succès très-marqué. Nourrit père, Dérivis et Mme Branchu, chargés des rôles principaux, s'en acquittèrent avec un incomparable talent. La partition, constamment poétique et mélodique, est un modèle de correction harmonique. Il fut réduit à deux actes, le 31 août 1821.

Un premier opéra de Catel, *Sémiramis*, donné en 1802, n'avait obtenu qu'un succès d'estime, quoiqu'il surpassât en mérite les *Bayadères ;* mais le théâtre est une loterie, dit M. Castil-Blaze, et un premier ouvrage est toujours accueilli du public avec défiance. Le succès des *Bayadères* engagea l'administration à remettre en scène *Sémiramis*. L'infortunée reine de Babylone se montra deux fois seulement, et rentra dans le tombeau de Ninus pour n'en plus sortir. Les paroles et la musique des *Bayadères* sont depuis longtemps oubliées; mais il se rattache à la représentation de cet opéra une anecdote assez curieuse, que nous allons raconter ici : Napoléon aimait la musique, mais il n'aimait qu'une musique douce et terne, digne pendant de la plate et ridicule poésie de la plupart des rimeurs de son règne. « N'est-il pas singulier, écrit M. de Pontécoulant, que lui, aux oreilles duquel le bruit des canons et de la chute des empires avait si souvent retenti, n'aimât, en fait de musique, qu'une harmonie faible et pour ainsi dire monotone ? Au théâtre de la cour et dans les concerts des Tuileries, tous les instruments étaient pourvus de sourdines. Ce goût de pianissimo était bien étonnant chez l'homme du monde qui faisait le plus de fracas et qui le redoutait le moins. » On avait donc persuadé à l'empereur que la musique du nouvel opéra en vogue, les *Bayadères,* lui siérait à merveille. Un jour, l'auteur et le compositeur sont avertis que Napoléon veut entendre leur ouvrage, et qu'il se rendra le soir même à l'Opéra. Catel est heureux...; mais, à la représentation, il reste anéanti ; il croit à une cabale, il ne reconnaît plus sa partition... C'est que l'on n'avait pas prévenu le malheureux compositeur que Persuis, chef d'orchestre, exécutait, *par ordre*, la partition des *Bayadères* à la sourdine. L'em-

pereur fut servi à souhait. « On exécuta, lisons-nous dans l'*Art musical*, la belle musique de ce charmant opéra avec la plus parfaite monotonie, sans *crescendo* ni *forte*, et ce fut à un tel point, que le public, étonné, montra par instants des velléités d'impatience, que le respect imposé par la présence du chef de l'Etat put seul comprimer. » Napoléon avait, on le voit, une façon toute particulière de comprendre l'art musical, et en cela il n'est pas le seul, n'y eût-il de son avis que cet homme de beaucoup d'esprit d'ailleurs, qui définissait la musique « le plus désagréable de tous les bruits. »

BAYARD À LA FERTÉ, opéra-comique en trois actes, paroles de Désaugiers et de Gentil, musique de Plantade, représenté au théâtre Feydeau le 3 octobre 1811. Bayard a fait lever le siége de Mézières : au lieu d'aller porter à son roi la nouvelle de ce haut fait, il se rend en secret au château de la Ferté, où l'attire l'amour qu'il ressent pour Mme de Randan; il y rencontre le roi, que les mêmes motifs avaient amené. Au moment où Mme de Randan vient de déclarer franchement au roi ses sentiments pour Bayard, surviennent deux seigneurs qui ont conspiré la perte du héros. Ils apportent une lettre écrite au gouverneur de Mézières, offrant toutes les apparences de la trahison, et accusent d'intelligence avec les ennemis le chevalier sans peur et sans reproche. Le roi, quoique irrité du succès obtenu par son rival en amour, ne suspecte pas un seul instant la loyauté de Bayard, qui ne tarde pas à se justifier. La levée du siége de Mézières prouve que la fameuse lettre n'est qu'une ruse de guerre; de plus, Mme de Randan apprend au roi que Bayard est non pas son amant, mais son mari; car elle l'a épousé il y a peu de temps.

Cet opéra, qui avait d'abord trois actes, fut ensuite réduit à deux. La musique de Plantade obtint quelque succès; on applaudit surtout plusieurs morceaux d'ensemble traités avec une certaine ampleur. Gavaudan, Mme Gavaudan et Mme Moreau remplissaient les principaux rôles dans cet ouvrage, où se retrouvent la grâce, la mélodie facile et le tour gracieux qui distinguent les productions de l'auteur de la romance si justement populaire : *Te bien aimer, ô ma chère Zélie.*

BAYARD À MÉZIÈRES, opéra-comique en un acte, de Dupaty et Chazet, musique de Boieldieu, Catel, Nicolo et Cherubini, représenté à l'Opéra-Comique le 12 février 1814.

BAYARD DANS BRESSE, opéra en deux actes de Piis, musique de Champein (Stanislas), représenté au Théâtre-Italien le 21 février 1791.

BEACON OF LIBERTY (THE) [*le Signal de la liberté*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1823.

BÉARNAIS (LES), ou **HENRI IV EN VOYAGE**, opéra en un acte, de Sewrin, musique de Kreutzer, représenté au théâtre Feydeau le 21 mai 1814.

BEATRICE, opéra allemand en deux actes, musique de Kastner, représenté en Allemagne en 1839.

BEATRICE DI TENDA, opéra italien de Felice Romani, musique de Bellini, représenté pour la première fois à Venise, en 1833, et à Paris, sur le théâtre des Italiens, le 8 février 1841. Cette pièce est un mélodrame, dans le goût des livrets mis en musique par M. Verdi. Philippe Visconti, duc de Milan et mari de Béatrix de Tenda, croit celle-ci coupable d'infidélité et l'envoie au supplice, avec Orombello, son prétendu complice. Agnès de Maino est l'âme de ce sombre drame. Il y a dans cette pièce une scène de torture très-dramatique, mais peu musicale, dans laquelle Mario était admirable. La musique de Bellini est inégale dans cet ouvrage; mais on sent presque partout la touche suave et pathétique de ce compositeur distingué. Cet opéra, chanté sur le théâtre de Venise par la Pasta, Curioni et Cartagenora, n'eut que quelques représentations, et cela parce que Bellini n'acheva sa partition que deux jours avant la fin de la saison, c'est-à-dire le 16 mars 1833. Cette circonstance donna lieu à une polémique entre le poëte, le classique Romani, et le compositeur. Bellini prétendait que Romani ne lui avait pas remis le libretto à temps, et Romani accusait Bellini de négligence, lui reprochant d'aimer mieux *à s'amuser qu'à écrire.* A Venise comme à Florence, où fut bientôt donné cet ouvrage, œuvre de deux talents distingués, bien faits pour se comprendre, et qui restèrent toujours unis, malgré le petit nuage que nous venons de signaler ; à Venise comme à Florence, disons-nous, *Beatrice di Tenda* fut reçu avec froideur. Toutefois, les avis furent partagés : les uns soutinrent que l'opéra nouveau était plein de réminiscences, languissant et dénué d'originalité; les autres prétendaient, au contraire, y retrouver l'unité de style et la majestueuse sentimentalité qui caractérisent la manière du

maestro. A Paris, *Beatrice di Tenda*, donné en 1840, pour le bénéfice de Mme Persiani, avec le concours de cette cantatrice, et de Mario, transfuge de l'Opéra, n'obtint qu'un assez médiocre succès. Il ne fut guère plus heureux l'année suivante, malgré les efforts de Ronconi et la curiosité qu'excitait le début, dans le rôle d'Orombello, d'un ténor espagnol, don Manuel Ojeda. L'opéra de *Beatrice di Tenda* fut repris le 22 avril 1854, avec le concours de Graziani et de Mme Frezzolini; mais cet essai rétrospectif ne servit qu'à prouver que l'ouvrage ne réussirait jamais en France. Il renferme pourtant plusieurs morceaux intéressants; nous citerons surtout l'air

Come t'adoro,

pour ténor; le joli chœur de femmes, encadré dans des dessins d'orchestre dont l'effet est remarquable; l'air de basse

Qui si accolse oppresso;

le délicieux terzetto

Angioli di pace,

chanté par les deux femmes sur la scène et par le ténor dans la coulisse; l'air de soprano

Ah! se un' urna,

et, enfin, la romance chantée par Mario,

Soffrii, soffrii tortura.

Toutefois, cela ne nous satisfait qu'à demi, nous autres Français. *Beatrice di Tenda* peut suffire à la nonchalance italienne; mais, par égard pour la mémoire de Bellini, on aurait pu laisser cet opéra à l'écart de notre salle Ventadour. La pièce en elle-même, nous en demandons pardon à la mémoire du *fameux* Felice Romani, comme l'appellent ses compatriotes, est un mélodrame qui dépasse la somme de ridicule tolérée dans les livrets. En outre, l'orchestre est faible, négligé, et, comme l'a fait remarquer M. Théophile Gautier, quelques mélodies dans ce genre plaintif qu'affectionnait Bellini ne suffisent pas à racheter la pauvreté harmonique de l'ensemble. L'ensemble! voilà la grande exigence des spectateurs français; c'est aussi l'écueil, le grand écueil des compositeurs italiens, qui, d'ailleurs, ne se croient nullement obligés d'en tenir compte.

BEAUREPAIRE ou **LA PATRIE RECONNAISSANTE**, à-propos en un acte de Lebœuf, musique de Candeille, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-National, le 3 février 1793. C'était un hommage au commandant de Verdun; mais la pièce devait être bien mauvaise, puisqu'on la siffla dans un temps où les œuvres de ce genre étaient accueillies avec enthousiasme. Inutile d'ajouter que l'Opéra-National, comme les autres théâtres, s'inspirant de l'opinion alors accréditée, montrait le brave officier se tuant pour ne pas signer la capitulation de la place. Tel était encore le sujet d'une *Apothéose de Beaurepaire* par Méhul, donnée à Feydeau, et celui de la *Mort de Beaurepaire*, jouée au théâtre du Palais-Variétés, le 30 novembre 1792. Les estampes ont adopté la même version. Un dessin du temps, non signé, et qui, depuis lors, a été reproduit, porte la légende suivante : *Trait de courage et de dévouement de Beaurepaire* (octobre 1792). *Beaurepaire, commandant du 1er bataillon de Maine-et-Loire, se donne la mort à Verdun, en présence des fonctionnaires publics, lâches et parjures, qui veulent livrer à l'ennemi le poste confié à son courage.*

BEAUTÉ DU DIABLE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Scribe et Emile de Najac, musique de M. Jules Alary, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique, le 28 mai 1861. Le titre de cet ouvrage n'est bon qu'à dérouter l'intelligence du public. Il ne s'agit pas, en effet, de cet éclat printanier qui est l'apanage des jeunes visages; mais tout simplement d'un moyen de plaire, déjà indiqué par Scribe dans son opéra du *Philtre*. Le mineur Jean Lenoir parvient à se faire aimer de Léopoldine, non grâce à un talisman, ainsi qu'il le croit naïvement, mais en rasant son visage barbu, en prenant un costume avantageux, et surtout en s'occupant de lui-même. La beauté du diable serait donc celle qu'on doit à l'art plus qu'à la nature? Singulière conclusion, qui frise le paradoxe. Le livret, achevé par M. de Najac, attendait son tour depuis neuf ans dans les cartons de l'Opéra-Comique. Le succès *médiocre* de la partition valut seul à l'ouvrage quelques représentations. La musique, bien écrite pour les voix, manquait d'originalité, à part un chœur de paysans et une romance. Scribe, par respect pour sa mémoire, ne fut pas nommé.

BEE-HIVE (THE) [*la Ruche d'abeilles*], opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1805.

BÉGAYEMENTS D'AMOUR, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Émile de Najac et Charles Deulin, musique d'Albert Grisar, représenté au Théâtre-Lyrique le 8 décembre 1864. C'est une bluette de bon goût, d'une touche délicate, qui tient toutefois un peu trop du marivaudage; la musique en est spirituelle, pimpante, appropriée au sujet,

La petite ouverture, composée des trois principaux motifs de l'ouvrage, est instrumentée d'une main légère et habile. On y a distingué un charmant effet de flûte se détachant sur des pizzicati de violoncelles et de contrebasses. Les rôles de Polynice, de Baptiste et de Caroline ont été chantés par MM. Fromant, Guyot et Mme Faure-Lefebvre.

BEIDEN GALŒRENSCLAVEN (DIE)[*les Deux Galériens*], opéra allemand, musique du baron Mantey de Dittmer, représenté en Allemagne vers 1830, alors que ce compositeur, élève de Winter, était maître de chapelle du duc de Mecklembourg-Strelitz.

BEIDEN GEIZEGEN (DIE) [*les Deux avares*], opéra allemand, musique de Fischer (Antoine), d'après la partition de Grétry, représenté à Vienne vers 1800.

BEIDEN TORNISTER (DIE) [*les Deux militaires*], musique de Lortzing, représenté à Leipzig le 20 février 1837. On substitua plus tard à ce titre celui de **Die Beiden Schützen** (*les deux Tirailleurs*). Le sujet était tiré du vaudeville français les *deux Grenadiers.*

BEL-BOUL, bouffonnerie musicale en un acte, paroles de M. de Lachesneraye, musique de M. Laurent de Rillé, représenté aux Folies-Nouvelles en mars 1857.

BELAGERTEN (DIE) [*les Assiégés*], opéra allemand, musique de Kanne, représenté à Vienne vers 1820.

BELAGERUNG VON GOTHENBURG (DIE) [*le Siége de Gothembourg*], opéra allemand, musique de Netzer, représenté à Vienne en 1839.

BELAGERUNG VON SOLOTURN (DIE) [*le Siége de la tour isolée*], opéra allemand, musique de Branderbourg, représenté à Leipzig en 1847.

BELAN VAN LOS ZAGALES (A), Zarzuela, musique de Soriano de Fuertes, représenté à Cordoue vers 1844.

BELGISCHE NATIE (DIE) [*la Nation belge*], mélodrame flamand, musique de Benoît, représenté au théâtre du Parc, le 27 juillet 1856, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du couronnement du roi Léopold Ier.

BELINDA (LA), opéra italien, musique de Tritto, représenté sur le théâtre Nuovo, à Naples, en 1781.

BÉLISAIRE, opéra en trois actes, paroles de Dartigny, musique de Philidor, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre des Italiens, le 3 octobre 1796. Cet ouvrage est tiré du roman de Marmontel : le moment choisi par le librettiste est celui où Bélisaire, victime des intrigues de la cour de Justinien, et privé de la vue, s'est retiré avec sa fille, le jeune Tibère et un enfant de douze ans, dans une résidence située sur les frontières de l'empire. Le plan est aussi mal conçu que mal exécuté; le dialogue est froid, mais la musique n'est pas indigne du talent de Philidor. Celle du second acte surtout a été remarquée; on prétend que Berton en composa la musique.

BÉLISAIRE, mélodrame, musique de Léon de Saint-Lubin, représenté au théâtre de Josephstadt à Vienne vers 1827.

BÉLISAIRE, tragédie, musique de J.-M. Maurer, représenté à Bamberg en 1830.

BÉLISAIRE (*Belisario*), opéra italien en trois actes, de Donizetti, représenté à Venise, sur le théâtre de la Fenice, le 7 février 1836, et à Paris, sur le Théâtre-Italien, le 24 octobre 1843. Le poëme offre de fortes situations musicales. Bélisaire revient en triomphateur de la conquête de l'Italie. Les sénateurs lui adressent des félicitations, tandis qu'Antonine, sa femme, appelle sur sa tête la vengeance divine, parce qu'il a tenté de faire mourir ses fils. Cette scène et la cavatine chantée par l'épouse du général de Justinien sont des pages inspirées. Le duo entre Bélisaire et le jeune chef des Barbares, Alamiro, est plein de noblesse et d'énergie; c'est le morceau de la partition le plus connu en France. La scène dans laquelle Bélisaire est accusé publiquement par sa femme fournit le sujet du finale entraînant du premier acte. Dans le second, Bélisaire, aveugle et proscrit, est consolé par sa fille. La situation rappelle celle d'Œdipe et d'Antigone. Donizetti, cette fois, est resté bien au-dessous de Sacchini. La scène magnifique d'*Œdipe à Colone :*

Ah !-n'avançons pas davantage

ne se refait pas. Au troisième acte, Alamiro amène des Barbares sous les murs de Byzance, pour venger l'outrage fait à Bélisaire. Le trio dans lequel celui-ci retrouve dans Alamiro le fils qu'il croyait avoir perdu est le chef-d'œuvre de l'opéra. Bélisaire, blessé à mort dans le combat, succombe aux yeux d'Antonine, qui, en proie au remords et au désespoir, meurt à son tour. Cette dernière scène est de toute beauté.

Disons, cependant, que le sujet si rebattu de *Belisario* rappelle assez désagréablement le roman soporifique de Marmontel et la tragédie de M. de Jouy, sans compter celles de Rotrou et de La Calprenède, ainsi que l'opéra de Philidor; si c'était encore les tableaux de David et de Gérard, à la bonne heure. Il est d'ailleurs inutile de s'engager sérieusement dans l'analyse du livret italien, « la chose la moins importante qu'il y ait au monde, dit M. Théophile Gautier, même aux yeux du poëte, qui l'écrit sans souci autre que de faire des vers bien scandés, bien rhythmés et bien coupés, genre de mérite totalement inconnu des paroliers français. » L'opéra de Donizetti obtint beaucoup de succès à Venise. Lors de sa première apparition à Paris, il n'en fut pas de même. Chez nous, *Belisario*, avant même d'avoir été exécuté aux Italiens, n'était pas une nouveauté; presque tous les morceaux en avaient été chantés dans les salons et dans les concerts; ils étaient, par conséquent, connus de tous les dilettanti; en outre, une traduction française de M. Hippolyte Lucas avait été jouée en province. Malgré cela, ou à cause de cela, la critique se montra d'une sévérité excessive, injuste même à son endroit; elle fut peu sympathique au sujet, peu sympathique également à la musique. Laissons parler M. Théophile Gautier, celui qui, de tous les critiques, passe pour apporter le plus de bienveillance dans ses jugements; « L'ouverture, écrivait-il en octobre 1843, manque de correction et de gravité; nous savons bien que la musique ne peut exprimer ni des faits précis, ni des noms propres, et qu'il n'est pas de combinaisons de notes et d'accords qui signifient Narsès, Bélisaire, Justinien. Cependant il nous semble que l'introduction d'un opéra où il s'agit d'yeux crevés, d'enfant sacrifié, de femme furieuse et autres menus ingrédients dramatiques, ne devrait pas être presque gaie et presque sémillante; cela vient d'une tendance de l'art italien de s'inquiéter assez peu de l'appropriation de ses ressources au sujet qu'il traite. Nous autres Français, nous sommes un peu plus rigoureux, et nous aimons une mélodie triste sur une donnée triste, sans toutefois tomber dans les quintescences des esthétiques allemands. Moins délicatement organisés que les peuples méridionaux, nous sommes moins flattés par la beauté des sons et de la mélodie que par l'expression : pour nous plaire, il faut que la musique soit intimement liée au sujet, c'est-à-dire dramatique avant tout. Nous ne comprenons qu'avec beaucoup de peine ces enthousiasmes, excités dans les théâtres d'Italie par des airs insérés au milieu de scènes avec lesquelles ils n'ont aucun rapport, et que, souvent même, ils contrarient. Ces plaisirs naïfs et spontanés nous sont presque inconnus. Nous ne voulons être heureux qu'à bon escient : pour qu'un air nous charme, il faut qu'il plaise à notre esprit au moins autant qu'à notre oreille, et c'est ce qui explique pourquoi certains opéras, qui ont obtenu un si éclatant succès au delà des monts, ont réussi médiocrement à Paris. Les Français ne sont sérieux que dans leurs amusements. Affaires, politique, mœurs, religion, ils traitent tout avec la plus grande légèreté; mais ils trouvent étrange qu'on puisse rire, causer, faire des visites de loge en loge pendant la représentation d'un opéra, sauf à n'écouter que l'air de bravoure chanté par la cantatrice à la mode. Ils écoutent depuis la première note jusqu'à la dernière, avec une intensité d'attention à laquelle ne s'attendent pas du tout les pauvres opéras italiens, composés pour ne pas être entendus. »

Ces réflexions, qui d'abord peuvent ressembler à une digression épisodique, expliquent pourquoi le *Bélisaire*, malgré le nombre de morceaux remarquables et l'estime que l'on en fait en Italie et en Allemagne, ne paraît pas devoir jouir à Paris du succès des autres ouvrages de Donizetti, tels que *Lucia*, *Anna Bolena*, l'*Elisir d'Amore*, *Linda di Chamouni; Don Pasquale* et la *Favorite*. Disons, pour terminer, que *Belisario* est un peu de la famille des *Martyrs*, du même compositeur; un certain ennui gagne le spectateur le plus résolu, à l'aspect des tuniques, des chlamydes, des péplums et des cothurnes. Çà et là se reconnaît pourtant la main qui a écrit cette délicieuse *Lucie*, qui a fait le tour du monde. Le grand air du premier acte, que chantait Mme Giulia Grisi, chargée de représenter Antonine, la méchante femme de Bélisaire, a du mouvement et de l'énergie. Le duo du second acte, entre Irène et Bélisaire,

Se vederla a me non lice,

mérite aussi d'être cité. Mlle Nissen et M. Fornasari le chantaient avec un grand talent. *Belisario* servait de début à ce dernier, une basse fort applaudie en Italie et en Angleterre, et qui nous promettait un digne successeur de Lablache. Le grand duo pour ténor et basso entre Alamiro et Belisario est superbe; lo cantabile a autant de suavité que la stretto de mâle énergie. Morelli, Corelli et Mme Bellini interprétaient les autres personnages de

cet opéra, que, malgré d'éminentes qualités, Paris n'a pas adopté ; car il n'y a qu'une chose que Paris n'admet pas, c'est qu'on l'ennuie, même en musique.

BELLA CARBONARA (LA), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1804.

BELLA CELESTE DEGLI SPADAJ (LA), opéra italien, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté à Milan en 1838.

BELLA ET FERNANDO, ou **LE SATYRE**, opéra en un acte, musique de Preu, représenté en 1791 en Allemagne.

BELLA ET FERNANDO ou **LE SATYRE**, opéra allemand, musique de Kospoth, représenté à Berlin à la fin du XVIIIe siècle.

BELLA ET FERNANDO, opéra, musique d'Ebers (Charles-Frédéric), représenté à Pesth en 1796.

BELLA GIROMETTA (LA) [*La belle ronde villageoise*], opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1761.

BELLA INCOGNITA (LA) [*La belle inconnue*], opéra italien, musique de François Basili, représenté à Milan en 1788.

BELLA LAURETTA (LA), opéra italien, musique de Gardi, représenté en Italie en 1786.

BELLA PESCATRICE (LA), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie vers 1778.

BELLA PRIGIONIERA (LA), opéra italien, musique de Cordella (Jacques), représenté à Naples en 1826.

BELLA SELVAGGIA (LA) [*La belle sauvagesse*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Valle à Rome en 1783.

BELLA SELVAGGIA (LA) [*La belle sauvagesse*], opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1802.

BELLE ARSÈNE (LA), comédie-féerie en quatre actes et en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Favart, musique de Monsigny, représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du roi, à Fontainebleau, le 6 novembre 1773, et à Paris, aux Italiens, le 14 août 1775. L'idée de cette pièce est empruntée à la *Bégueule*, conte de Voltaire. La *Belle Arsène* désespère ses amants par son indifférence et ses mépris. Alcindor, le plus constant de tous et le plus digne de lui plaire, ne peut vaincre sa fierté ; pour la corriger, il affecte d'être volage ; mais il offense son orgueil, sans faire naître sa sensibilité. Cependant l'amour-propre de la dame ne peut supporter les dédains de l'amant ; c'est alors qu'elle prie une fée, sa marraine, de la transporter dans son palais, où bientôt elle commande en souveraine, où tout ce qu'elle désire s'exécute, où chacun s'empresse de la divertir par des danses, de l'amuser par des concerts ; mais, hélas ! il n'y a point d'hommes dans le palais de la fée, par conséquent point de soupirant. Elle n'y voit point Alcindor, qu'elle ne peut s'empêcher de regretter. Ces fêtes, dont elle est pourtant la reine, ne tardent pas à la fatiguer, à l'ennuyer ; elle fuit ce séjour brillant, qui n'a plus d'attraits pour elle, et s'égare dans une forêt ; la fée, qui ne la perd pas de vue, excite un orage épouvantable. Un charbonnier qu'elfe rencontre augmente la frayeur de la Belle Arsène par ses propos grossiers ; elle tombe, accablée de crainte et de fatigue, au pied d'un arbre. Pendant son évanouissement, la scène change ; elle se trouve transportée de nouveau au milieu de la cour brillante de sa marraine, où l'on va célébrer le mariage d'Alcindor. Elle laisse alors échapper des regrets, renonce à sa folle vanité, et assure son bonheur en faisant celui de son fidèle amant. La *Belle Arsène* fut jouée avec un très-grand succès. Monsigny, qui travaillait péniblement, avait été longtemps à en composer la musique. Quelques morceaux sont d'un sentiment exquis. Citons le trio :

> Doux espoir de la liberté ;

l'air charmant :

> L'art surpasse ici la nature ;

celui du quatrième acte :

> Voici quel est mon caractère,

dans lequel on trouve cette phrase, passée en proverbe : *Charbonnier est maître chez lui :*

> Je me ris de toute la terre ;
> Oui, oui,
> Charbonnier est maître chez lui.

Cet opéra-comique porte presque partout l'empreinte de la sensibilité, caractère le plus saillant de la musique de Monsigny.

BELLE ARSÈNE (LA), opéra-comique, musique de Mazzinghi, représenté à Londres vers 1797.

BELLE ARSÈNE (LA), opéra féerique, musique de Sor, représenté à Londres vers 1820. Sor, né en Espagne, a été le guitariste le plus extraordinaire de l'Europe au commen-

cement de ce siècle. Ses compositions sont estimées.

BELLE AU BOIS DORMANT (LA), opéra en trois actes, paroles de Planard, musique de Carafa, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra, le 2 mars 1825. Bien que le livret fût de Planard, la musique de Carafa, les danses de Gardel, les décors de Cicerì, la *Belle au bois dormant* endormit son auditoire. Ce n'était pas là, bien certainement, le résultat que s'était proposé ce quatuor de célébrités.

BELLE CIARLE E TRISTI FATTI (*Belles paroles et triste résultat*), opéra-buffa, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Fenice, à Venise, en 1807.

BELLE ELLA (LA), opéra de F. Kind, musique de Marschner, représenté à Dresde en 1822.

BELLE ESCLAVE (LA), opéra-comique de Philidor, non représenté. A en juger par les fragments qui en ont été publiés dans les *Feuilles de Terpsichore*, cet ouvrage a dû être un des plus importants du compositeur. Les airs : *Avant de sortir de la vie*, *De l'amante la plus chérie*, *Quel espoir! c'est pour moi l'aurore;* la chanson *Riches de la terre*, sont traités avec une habileté remarquable; mais le trio entre Ali, Fatmé et Zizine est peut-être le morceau le plus travaillé de tout l'œuvre de Philidor. Le motif sur les paroles :

Cher Ali, je t'ouvre mes bras,

passe successivement dans chaque partie sur des marches harmoniques fort intéressantes. Nous regrettons de n'avoir pu trouver l'ensemble de la partition de la *Belle esclave*, et M. Fétis paraît n'avoir pas été plus heureux que nous. Nous signalerons encore les airs de danse, qui sont gracieux et dont le rhythme a parfois de l'originalité, provenant de l'emploi ingénieux du contre-point plus que de la fraîcheur des motifs et de l'invention.

BELLE FERMIÈRE (LA) ou **CATHERINE**, comédie en trois actes et en prose, avec deux airs et un vaudeville chantés et composés par Amélie-Julie Simons-Candeille, en dernier lieu, Mme Périé, représentée sur le théâtre de la Nation (Comédie-Française) le 27 décembre 1792.

BELLE GALATÉE (LA), opéra allemand, livret imité de celui de *Galatée*, opéra de MM. Barbier et Massé, musique de M. Suppé, représenté au Carltheater de Vienne en septembre 1865.

BELLE GASCONNE (LA), opéra-comique allemand en deux actes, musique de Schæffer (Auguste), représenté au théâtre Frédéric-Guillaume de Berlin, le 19 novembre 1852.

BELLE HÉLÈNE (LA), opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Henri de Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. J. Offenbach, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre des Variétés, le 17 décembre 1864. Après *Orphée aux Enfers*, qui nous montrait les dieux de l'Olympe en goguette, nous avons eu la *Belle Hélène* et son escorte obligée : Pâris, Ménélas, Calchas, Agamemnon, Achille, Oreste et les deux Ajax, tous héros de la veille, devenus les grotesques du lendemain, types homériques passés à l'état de fantoches. MM. H. Meilhac et Halévy nous racontent, à leur façon, la séduction d'Hélène par le beau Pâris.

Cette bouffonnerie, pleine d'anachronismes burlesques, est jouée et chantée par tous les acteurs avec une verve irrésistible. Le succès a été complet. Mais cette débauche d'esprit a soulevé des orages dans tous les rangs de la critique. « On a traité de sacriléges ces facéties extrêmes et d'un goût volontairement équivoque, dont les dieux et les héros d'Homère font les frais, dit M. Vapereau : on s'est montré plus jaloux du culte de l'antiquité que de l'antiquité elle-même; on a oublié que les Grecs et les Romains se moquaient eux-mêmes, à l'occasion, de leur Olympe. Sans descendre aux temps de Lucien, ce représentant du voltairianisme païen, le drame satirique ne s'unissait-il pas, chez les anciens Grecs, dans l'austère tragédie, dans la trilogie classique? on se fâche de voir l'*Iliade* et l'*Enéide* travesties; on crie au scandale; on accuse notre génération d'irrévérence et de scepticisme; on monte sur les grands mots et les grandes phrases; on défend de toucher à l'arche sainte de l'art antique, comme si on témoignait plus de respect aux chefs-d'œuvre en les oubliant qu'en les parodiant! comme si le rire et le sarcasme des gens d'esprit n'étaient pas, pour les œuvres sublimes, encore une façon d'hommage! comme si, enfin, les poëmes d'Homère ne méritaient plus qu'une épitaphe respectueuse

Sacrés ils sont, car personne n'y touche! »

Ecoutons à présent la critique du *Figaro*, M. Jouvin : « Dans le livret fantaisiste de MM. H. Meilhac et Ludovic Halévy, Agamemnon, son frère Ménélas, le *bouillant* Achille, Calchas, Oreste et les deux Ajax,

sont profilés avec toute la liberté d'une caricature spirituelle : le droit des deux jeunes auteurs était là où pour eux était le succès. Ils pouvaient tout se permettre, à deux conditions : écrire une parodie amusante et fournir à l'imagination de leur collaborateur toutes les situations que comporte la musique bouffe. Ces deux conditions, ils les ont remplies ; et tenir le crayon caricatural d'une main légère n'était pas chose aussi aisée qu'on se l'imagine. Mais, diront les délicats, le procédé ne varie point, c'est celui d'*Orphée aux Enfers*. Il consiste à systématiser les plus violents anachronismes et à couler de force la langue et les héros d'Homère dans les paletots modernes. Cela est vrai ; mais l'effet comique est toujours le résultat d'un défaut d'équilibre dans la pensée ou dans l'action. Plus la chute qui fait l'esprit en tombant est profonde, plus l'éclat de rire qui l'accompagne est retentissant. Dans une parodie de l'*Iliade*, c'est le rapprochement violent de deux civilisations séparées par quarante siècles qui lâche la détente de la gaieté. »

Si pourtant on se plaçait au point de vue de la dignité même de l'art, on pourrait trouver que les applaudissements obtenus par ces moyens forcés, par ces plaisanteries au gros sel, qui tombent souvent dans la licence ou dans la platitude, sont peu à l'honneur de notre époque ; et il est certain que le siècle où l'on applaudissait les beaux vers du *Cid* ou ceux d'*Athalie* aura, dans l'histoire littéraire, une plus belle place que celui où le public trépigne d'aise quand il entend des couplets comme les suivants :

Ces rois remplis de vaillance,
Plis de vaillance (*bis*),
C'est les deux Ajax,
Etalant avec jactance,
T'avec jactance (*bis*),
Leur double thorax,
Parmi le fracas immense
Des cuivres de Sax !
C'est les deux Ajax, les deux, les deux Ajax !

Ce roi barbu qui s'avance,
Bu qui s'avance (*bis*),
C'est Agamemnon.
Et ce nom seul me dispense,
Seul me dispense (*bis*)
D'en dire plus long ;
J'en ai dit assez, je pense,
En disant son nom.
C'est Agamemnon, Aga, Agamemnon.

Parlons maintenant de la musique. La *Belle Hélène* est, de l'avis de la critique, une des meilleures partitions bouffes de M. Offenbach. On y retrouve cette veine abondante, primesautière et facile de *Ba-ta-clan*, d'*Orphée* et des *Bavards ;* rien de plus vif, de plus extravagant. « Après quelques mesures d'introduction et l'attaque véhémente d'un premier chœur, dit M. Chadeuil, le jeune Oreste chante des couplets qui semblent avoir le mors aux dents ; puis viennent un récit comique du berger, la chanson d'Hélène, un duo d'amour, un trio bouffe, et un finale turbulent auquel concourent toutes les voix, bouquet triomphal qui vous fait aux oreilles ce qu'un feu d'artifice vous fait aux yeux. Les notes partent comme des fusées volantes. Tous, chanteurs et instrumentistes, ressemblent aux artificiers, les soirs de gala public... » Il y a, dans la *Belle Hélène*, des finales développés et de petits morceaux courts déguisés en madrigaux burlesques, des pages pour les connaisseurs et des refrains pour la foule. Le premier air de Pâris, dans lequel reviennent constamment ces paroles, en forme de ronde :

Evohé ! que ces déesses,
Pour enjôler les garçons,
Ont de drôles de façons

est très-gracieux, très-distingué et du tour mélodique le plus heureux : c'est, de l'avis de M. Jouvin, un morceau de scène. Les deux finales du premier et du second acte sont de l'excellente charge musicale. « Si celui qui termine le premier acte a plus de verve, dit le critique du *Figaro*, l'autre est peut-être plus spirituel ; il emprunte à la forme italienne des *clichés* pour parodier certains travers de style des chanteurs italiens. Le duo d'amour entre Pâris et Hélène est également une caricature ; mais il n'emprunte pas uniquement son mérite à un trait de parodie finement rencontrée : il a des mélodies et de la grâce. » Plusieurs morceaux de cette œuvre légère sont devenus rapidement populaires, entre autres les couplets chantés par les rois et les princes de la cour d'Hélène, dans lesquels Agamemnon, Ménélas, Achille et les deux Ajax font, sur des syllabes redoublées, l'éloge de leurs faits d'armes. Rien n'est plus bouffon. Citons encore les couplets dont le refrain est :

Et voilà comme
Un galant homme
Evite tout désagrément.

Ceux également que dit la belle Hélène :

Il nous faut de l'amour,
N'en fût-il plus au monde.
Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu
A faire ainsi cascader la vertu ?

Le succès de la *Belle Hélène* est un des plus grands que puissent compter les Variétés. Après avoir gardé l'affiche une partie de l'année, cet ouvrage, qui a été le triomphe de Mlle Schneider, a été repris au bout de quel-

ques mois (décembre 1865), avec le même bonheur.

Les acteurs qui ont créé la *Belle Hélène* sont : MM. Dupuis, Pâris; Kopp, Ménélas; Grenier, Calchas; Couder, Agamemnon; Guyon, Achille; Hamburger, Ajax I[er], Andof, Ajax II[e]; M[mes] Schneider, Hélène; Silly, Oreste, etc.

Après avoir exposé les appréciations d'une critique très-indulgente, qu'il nous soit permis de donner à notre tour notre avis sur les pièces de ce genre. La littérature s'y unit à la musique pour remplir à l'égard du public le rôle de proxénète. Dans cette déplorable association, la musique cesse d'être un art, et c'est un devoir pour les artistes de la répudier, de la chasser du sanctuaire. La musique a le don d'anoblir tout ce à quoi elle est mêlée. Les paroles les plus fades gagnent de la distinction, les pensées triviales perdent de leur bassesse; le son et le rhythme rendent harmonieux et même décents les mouvements du corps qui, privés de cet accompagnement, ne seraient plus que des contorsions intolérables. La danse, sans la musique, ne peut même être imaginée, tant elle offrirait de grossièreté. Comment peut-il se faire que des dons aussi merveilleux soient profanés et systématiquement transformés en parodies funestes au goût du public et peu honorables pour ceux qui les inventent et en tirent profit? Dans la *Belle Hélène*, la musique est en harmonie avec les paroles et son caractère de charge grossière rivalise de précision avec les bas instincts de la gaminerie parisienne. Le spectateur se sent honteux d'assister à ces débauches de l'esprit et du talent. Pour se justifier, il en rapporte deux ou trois lazzi amusants et encourage les personnes de sa connaissance à aller les entendre. Il éprouve le besoin d'avoir des complices. Dans un certain monde, l'auditoire de la chanteuse Thérésa s'est recruté de cette manière.

BELLE LAITIÈRE (LA), opéra allemand, musique de Wœlffl, représenté à Vienne vers 1796.

BELLEROFONTE, opéra italien, musique de Sacrati, représenté sur le théâtre Novissimo, à Venise, en 1642.

BELLEROFONTE, opéra italien, musique d'Araja, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1743.

BELLEROFONTE (IL), opéra italien, musique de Mysliweczer, représenté à Naples vers 1765.

BELLÉROPHON, opéra, musique de Graupner, représenté à Hambourg en 1708.

BELLÉROPHON, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1717.

BELLÉROPHON, opéra en trois actes, musique de Terradeglias, représenté à Londres vers 1746.

BELLÉROPHON, opéra en cinq actes, de Thomas Corneille, Fontenelle et Boileau, musique de Lulli, représenté à Paris, sur le théâtre de l'Opéra, le 31 janvier 1679, remis en musique par Berton et Grenier, le 20 novembre 1773.

Cet opéra fut annoncé d'abord sous le titre de : les *Triomphes de Bellérophon* (*Mercure galant*, décembre 1678, page 124). Plusieurs recueils lui donnent pour auteur Corneille le jeune, quelques-uns Fontenelle; de récents travaux sur l'Académie de musique nous renseignent d'une manière certaine sur les noms des librettistes. Castil-Blaze, dans son *Répertoire général du théâtre de l'Opéra*, n'hésite pas à donner aux trois collaborateurs un droit égal de paternité sur le poëme, mais son rôle s'arrête à une simple mention; il nous a donc fallu chercher ailleurs les indices certains de cette association poétique. En ce qui concerne Fontenelle, la collaboration est parfaitement établie; on a même été, nous le répétons, jusqu'à le présenter comme l'unique auteur de l'ouvrage. Un des secrétaires de Lulli, nommé Noirville, a publié une *Histoire de l'Académie royale de musique*, devenue fort rare, mais que nous avons sous les yeux, et dans laquelle *Bellérophon* figure avec la seule signature de Thomas Corneille. Toutefois, une note de l'auteur nous apprend que « tout le monde sait que le rôle d'Amisodar est entièrement de la composition de M. de Fontenelle... » Noirville dit encore : « Thomas Corneille, rebuté par le peu de succès de *Psyché*, avait renoncé au théâtre lyrique; mais Racine et Despréaux, qui n'avaient rien oublié pour décrier Quinault, n'oublièrent rien aussi pour ramener Corneille à faire des opéras; et, ne se flattant pas d'en venir à bout par eux-mêmes, ils firent si bien, que Louis XIV lui fit l'honneur de lui témoigner qu'il le souhaitait. Il n'en fallait pas moins pour le rembarquer sur une mer qui lui paraissait trop orageuse. Corneille choisit le sujet de *Bellérophon*. Il en fit le premier acte avec beaucoup de facilité; il le montra à Lulli, à qui il déclara que le plan du quatrième et du cinquième acte était

tracé, mais qu'il ne savait comment disposer le deuxième et le troisième; Lulli lui dit de consulter Quinault. Ce dernier s'y prêta de bonne grâce; mais il pensa le désespérer par la rigueur avec laquelle il fit main basse sur les deux tiers de ses vers, qu'il ne trouvait pas assez lyriques. Il le tira enfin d'embarras. *Bellérophon* fut achevé, et les représentations emportèrent également les suffrages de la cour et de la ville. » Ainsi Quinault, bien que son nom ne figure pas sur le titre, aurait aussi participé à la mise sur pied de cet opéra, dont la fable lui était d'ailleurs familière, puisqu'il en avait déjà tiré une tragédie intitulée également *Bellérophon*, laquelle, soit dit en passant, avait eu une superbe chute. Jusqu'à présent, nous n'avons pas vu quelle part Boileau devait revendiquer dans la pièce. « On a dit que Despréaux avait eu une grande part à ce poëme, lisons-nous dans les *Annales dramatiques ;* mais Fontenelle, dans une lettre adressée aux auteurs du *Journal des savants*, a assuré bien positivement qu'à l'exception du prologue, du morceau qui ouvre le quatrième acte, et du canevas, il ne pouvait y avoir rien de Despréaux dans *Bellérophon ;* et que Thomas Corneille, qui ne se souciait pas trop de cette sorte de travail, lui avait envoyé à lui-même (Fontenelle) le plan de cet opéra pour l'exécuter. » Il n'en est pas moins vrai que Boileau a écrit : « Tout ce qui s'est trouvé de passable dans *Bellérophon*, c'est à moi qu'on le doit. » Le même auteur prétend en somme que les paroles de cet opéra ont été attribuées à tort à Corneille, et que Fontenelle les a revendiquées. Quoi qu'il en soit, *Bellérophon*, obtint un succès prodigieux. Il fut joué sans discontinuer depuis le 31 janvier jusqu'au 27 octobre suivant, et repris avec non moins de bonheur dès le milieu de l'année 1680. Le 3 janvier 1680, il avait été représenté devant le roi à Saint-Germain-en-Laye. Le roi en avait fait répéter divers morceaux deux fois de suite. En outre, deux représentations extraordinaires en avaient été données, la première, le 21 mai, pour le dauphin, et l'autre, le 6 septembre, pour la reine d'Fspagne (Marie-Louise d'Orléans), fille de Monsieur, alors sur son départ. Cet opéra obtint donc un succès des plus marqués. Un concours prodigieux accueillit *Bellérophon* dès le premier jour, si l'on s'en rapporte aux écrits du temps. « On peut assurer, dit Devisé, que tout Paris y était (à l'Opéra), et que jamais assemblée ne fut plus nombreuse ni plus illustre. J'entends crier miracle de tous côtés; chacun convient que M. Lulli s'est surpassé lui-même, et que ce dernier ouvrage est son chef-d'œuvre. » Les enthousiastes pouvaient parler de la sorte, puisque *Armide* n'avait pas encore paru. La fameuse Mlle Le Rochois donnait au rôle de Sténobée un grand éclat.

Nous n'entreprenons pas l'analyse du poëme. Le héros de la pièce est connu dans l'histoire poétique par son insensibilité pour les avances amoureuses de Sténobée, et par la défaite de la Chimère, dont il triompha, monté sur le cheval Pégase. Le prologue est entre Apollon, les Muses, Bacchus et Pan. « Passons présentement à un examen précis des beautés et des défauts de cet opéra, dit Noirville ; l'exposition de la première scène a, d'un consentement universel, passé pour la plus belle du théâtre lyrique. Le second acte est celui qui a le plus prêté au musicien, par le moyen de la magie, qui est, sans contredit, la plus frappante qu'on ait jamais vue au théâtre. Il y a une singularité à observer dans cette magie, c'est qu'elle est toute versifiée en rimes plates, c'est-à-dire non croisées; on ignore les raisons qui ont pu porter l'auteur à s'imposer cette loi, car le hasard ne saurait avoir produit cela pendant trente vers de suite. On a trouvé les fêtes du troisième acte trop longues, et que le quatrième n'est pas assez rempli. On aurait aussi souhaité que la pièce eût fini par la mort de Sténobée. La fête qui suit a paru hors de raison, après une catastrophe si tragique. » En 1728, lorsqu'on reprit *Bellérophon*, on y fit quelques changements; on supprima le divertissement du quatrième acte, généralement critiqué, et on le remplaça par un divertissement mieux approprié au sujet. Il avait été fait, d'ailleurs, contre le sentiment du poëte, et seulement pour fournir un sujet à la musique. Aujourd'hui, tout le bruit qui s'est fait jadis autour de *Bellérophon* est éteint, bien éteint, et c'est à peine si la tentative de Berton et Grenier put, en 1773, en réveiller les lointains échos.

BELLÉROPHON, opéra allemand en trois actes, musique de Winter, représenté à Munich en 1782.

BELLO PIACE A TUTTI (IL), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1799.

BELMONT ET CONSTANCE, opéra, musique d'André, représenté au grand théâtre de Berlin vers 1780.

BELMONT ET CONSTANCE, opéra alle-

mand, musique de Dietter, représenté à Stuttgard vers 1786.

BELPHÉGOR, opéra-comique en un acte et en vers, paroles de M. Léon Halévy, musique de M. Casimir Gide, représenté dans le salon du compositeur, rue Bonaparte, le 5 février 1858. Ce petit ouvrage, écrit avec science et esprit, a été chanté par Bussine jeune, Mlles Mira et Rossignon.

BELVÉDER (LE), ou **LA VALLÉE DE L'ETNA** mélodrame en trois actes de Pixérécourt, musique de Quaisain, représenté à l'Ambigu, le 10 décembre 1818.

BELZÉBUTH ou **LES JEUX DU ROI RENÉ**, grand opéra en quatre actes, musique de Castil-Blaze.

BÉNÉDICTION DE LA FORCE (LA), opéra allemand, musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté au théâtre royal de Berlin en 1806.

BENEFICENZA (LA), œuvre lyrique italienne, musique de Generali, exécutée en 1816 à Trieste.

BENEFIS (*le Bénéfice*), duodrame polonais en un acte, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1810.

BENIOWSKI ou **LES EXILÉS DU KAMTSCHATKA**, opéra en trois actes, paroles d'Alexandre Duval, musique de Boieldieu, représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 8 juin 1800. Cet opéra doit son existence à un hasard singulier. Alexandre Duval raconte en ces termes les faits qui lui inspirèrent son poëme: « Un jour que plusieurs représentants se trouvaient réunis chez Talma, avec le général Dumouriez, qui revenait vainqueur de l'armée du Nord, Marat se présenta, seul, dans cette assemblée. Sa présence fit sur la société l'effet de la tête de Méduse... Il était dans ce costume aimable sous lequel on l'a représenté, ce qui contrastait beaucoup, je ne dirai pas avec la grande parure, mais avec l'élégante simplicité de toutes les personnes qui composaient la fête. Lui, sans se démonter, s'adresse à Dumouriez, dit des injures aux représentants dont il ne partageait pas les opinions, et finit enfin par avoir, avec le général, une assez longue conférence à voix basse. Dugazon, l'un des personnages de la fête, qui était toujours sûr d'égayer la compagnie par son esprit et ses bons mots, quand il ne se laissait pas aller à toute son extravagance, fit une plaisanterie qui était plus que hardie, et qui pensa conduire Talma et sa femme sur l'échafaud. Il prit un réchaud embrasé, y répandit des parfums, et suivit Marat dans tous les mouvements qu'il faisait, comme s'il voulait purifier l'air qu'il empoisonnait de sa présence. Marat n'eut pas l'air d'y faire attention; mais, dès le lendemain, son journal retentit du repas donné par Talma aux conspirateurs et de l'insulte faite aux véritables patriotes. Comme le temps, quoique déjà noirci par l'orage qui devait éclater en 1793, ne devait pas faire craindre que cette mauvaise plaisanterie eût des suites, Talma resta dans la plus grande sécurité. Bientôt l'orage éclate, nos amis communs périssent sur l'échafaud... et, souvent, à ce tribunal de sang, on demandait aux accusés s'ils faisaient partie des conspirateurs qui s'étaient réunis chez l'acteur Talma. On juge quelle était sa situation, celle de tous ceux qui l'aimaient, et certes, le nombre en était grand. Cependant, on lui conseilla de se taire; on lui représenta que la force de son talent, que le peuple savait apprécier, l'empêcherait toujours de faire partie des victimes... Cependant, comme nos *sales tyrans* finirent par ne plus rien respecter. Talma fut instruit par un de ses amis que son nom était porté sur une liste de proscription. L'amitié qui nous unissait dès ce temps-là, la conformité de nos opinions, l'engagèrent à me confier ses craintes.... Un soir qu'après avoir joué la tragédie, il me parut plus sombre qu'à l'ordinaire, je lui demandai le sujet de sa tristesse : il me dit qu'il ne pouvait se rendre compte de ses pressentiments, mais qu'il craignait d'être arrêté au premier moment, et que ce n'était qu'en tremblant qu'il rentrait chez lui; qu'il allait s'y trouver seul; qu'il avait envoyé sa femme dans une campagne écartée... Le voyant dans ce trouble, qu'il ne pouvait vaincre, je lui proposai d'aller souper chez lui, et même d'y passer la nuit... Le long de la route, je tâchai de lui donner de l'espérance; et en soupant, et après quelques verres de vin, nous finîmes par éloigner tout à fait nos trop justes inquiétudes. Mais quand je fus retiré dans ma chambre, ou plutôt dans sa bibliothèque, car c'était là que je couchais dans un très-beau lit grec, très-élégant sans doute, mais très-peu commode, je me mis à réfléchir sur la position dangereuse dans laquelle il se trouvait; et, de réflexion en réflexion, je finis par me dire : mais si par hasard on venait l'arrêter cette nuit! mes opinions, moins connues que les siennes peut-être, mais qui néanmoins le sont assez,

pourraient me mériter l'honneur de suivre mon héros jusque sur l'échafaud. Je ne pourrais pas dire que je ne suis pas de la *compagnie de monseigneur*. Cette idée m'attrista : ce n'est pas que je redoutasse d'accompagner mon ami à la mort (en ces temps-là, on tenait peu à la vie) ; mais j'éprouvais un sentiment mélancolique dont je ne me rendais pas compte, qui ne suffisait que trop pour m'empêcher de me livrer au sommeil. Pour comble de contrariété, un maudit gros chien, gardien de sa maison (cette maison était celle de la rue de Chantereine, que plus tard Talma vendit à Bonaparte), par ses aboiements furieux, me faisait craindre de voir entrer, à chaque instant, la force armée, précédée, suivant l'usage de ce temps, des membres d'un comité révolutionnaire. Ne pouvant espérer de trouver le sommeil, je saisis le premier livre qui me tomba sous la main, et le hasard me fit tomber sur les *Mémoires de Beniowski.* Je lus ; et, malgré mes frayeurs, je me trouvai la tête assez libre pour faire le plan d'un opéra, que le public a accueilli avec bienveillance, sans savoir seulement que ce malheureux enfant était né au milieu des craintes et des alarmes. Le lendemain, je contai à Talma mes terreurs de la nuit ; il en rit avec moi, comme on riait dans ce temps-là. »

Les aventures du fameux chevalier hongrois Beniowski avaient déjà fourni à Kotzebue la matière d'un drame. Le poëme de *Beniowski* s'écarte quelque peu de l'histoire, comme on en va juger par une rapide analyse. « Beniowski, général au service de la cause polonaise, est tombé au pouvoir des Russes, qui l'ont exilé au Kamtschatka. Ses compagnons d'infortune forment le projet de s'affranchir ; ils le prennent pour chef. Mais appelé au château du gouverneur, dont il aime passionnément la nièce, il se trouve placé dans la cruelle alternative de trahir son parti ou sa maîtresse ; l'amour l'emporte, et les deux amants sont unis. Cependant un exilé russe, Stephanoff, jaloux de Beniowski, jette des doutes sur sa loyauté et se présente ensuite chez le gouverneur, à qui il dévoile le secret de la conjuration. Il parvient à obtenir la grâce de tous les coupables, excepté celle du chef; or ce chef n'est autre, on le sait déjà, que Beniowski. Traître à son parti, coupable aux yeux du gouverneur, il ne sait où porter ses pas ; il fuit à travers mille dangers. Enfin, les exilés prennent les armes. Beniowski, errant de rocher en rocher, de précipice en précipice, épuisé de fatigue, mourant de faim, tombe, sans connaissance, sur le sol. La nuit est venue. Les gens de Stephanoff le recueillent et le rappellent à la vie. Stephanoff, qui l'a reconnu, pourrait se défaire de lui; mais il a *senti le remords*, et Beniowski est sauvé par son rival même. Pour le soustraire à la vengeance des exilés, Stephanoff a été forcé de s'avouer coupable ; et, à son tour, il se trouve exposé à leur fureur. Ils veulent le punir de son crime ; mais Beniowski s'y oppose, et l'un et l'autre font la paix. Enfin, on se bat ; les exilés triomphent, et le gouverneur suit Beniowski en Pologne. »

On remarque dans la partition de Boieldieu des chœurs d'une vigueur et d'une énergie dont on ne l'avait pas cru capable jusque-là. L'individualité du compositeur s'y efface encore pourtant sous la pression du *grand style*. Son génie va bientôt jeter sa première lueur dans le *Calife de Bagdad*, et déjà on peut le pressentir. *Beniowski* fut remonté en juillet 1824, avec d'assez grands changements : un nouvel air pour l'acteur Gavaudan, un autre pour Lemonnier ; une ouverture, qui, selon l'expression de Boieldieu lui-même, sentait le *cuir russe ;* un finale nouveau au troisième acte, et une foule de remaniements dans l'orchestre et dans le chant. Dans une lettre adressée le 17 juillet 1824 au directeur du *Courrier des spectacles*, Boieldieu disait, en parlant de cette reprise : « Je me suis donné autant de mal que pour un ouvrage nouveau. Puisse le succès de cette reprise me dédommager un peu, et le public me savoir gré de tant de travail pour un ouvrage qu'il avait adopté, mais dans lequel, malgré son indulgence, je sentais qu'il y avait à corriger... L'ouvrage a été remis sur le métier, » disait-il en terminant. Malgré cette refonte consciencieuse, *Beniowski* ne comptera jamais parmi les meilleures œuvres de l'auteur tant aimé de la *Dame blanche.* Quelques motifs heureux, quelques mélodies originales méritaient pourtant d'être conservés.

BENVENUTO CELLINI, opéra allemand, musique de François Lachner, représenté à Munich vers 1840.

BENVENUTO CELLINI, opéra en deux actes, paroles de MM. Léon Wailly et Auguste Barbier, musique de M. Hector Berlioz. V. CELLINI (Benvenuto.)

BENVENUTO CELLINI, opéra italien, musique de Rossi (Lauro), représenté à Turin vers 1845.

BERCEAU DE HENRI IV (LE), opéra en deux actes, musique de Leblanc, représenté au théâtre Comique et lyrique de Paris en 1790.

BERENGARIO, RE D'ITALIA, opéra italien, musique de Polani, représenté à Venise en 1710.

BERENICE, opéra, musique de Freschi, représenté à Venise en 1680.

BÉRÉNICE, opéra, musique de Bronner, représenté à Hambourg en 1702.

BERENICE, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Rome en 1710.

BERENICE, opéra italien, musique d'Orlandini, représenté à Venise en 1725.

BERENICE, opéra, musique de Fasch, représenté à Zerbst vers 1720.

BERENICE, opéra italien, musique de Ferandini, représenté à la cour de Munich en 1730.

BERENICE, opéra italien, musique d'Araja, représenté dans un château appartenant au grand-duc de Toscane et situé près de Florence, en 1730.

BERENICE, opéra italien, musique de Avondano, représenté vers 1730.

BERENICE, opéra anglais, musique de Hændel, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1738.

BERENICE, opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1741.

BERENICE, opéra italien, musique de Perillo, représenté à Venise en 1757.

BERENICE, opéra anglais, musique de Charles-Frédéric Abel, représenté à Londres en 1764.

BERENICE, opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1764.

BERENICE, opéra italien, musique de Rust (Jacques), représenté à Parme en 1786.

BERENICE, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté au théâtre Valle à Rome en 1811.

BERENICE IN ARMENIA, opéra allemand, musique d'Ellerton, représenté en Prusse vers 1835.

BERENICE IN ROMA, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1823.

BERENICE IN SIRIA, opéra italien, musique de Carafa (Michel), représenté au théâtre Saint-Charles à Naples en 1818.

BERENICE, pasticcio, musique de Chretien Bach, en collaboration avec Hasso, Galuppi et Ferradini, représenté à Londres en 1764.

BERGENKNAPPEN (DIE) [*les Mineurs*], opéra allemand, musique de Wandersleb, représenté à Gotha en 1846.

BERGER D'AMPHRISE (LE), comédie en trois actes et en prose, suivie d'un divertissement, de Delisle, musique de Mouret, représentée à Paris, au théâtre de la Comédie-Italienne, le 20 février 1727. Cette pièce fut jouée sans avoir été annoncée. Apollon et Momus, exilés de l'Olympe, se rencontrent et se reconnaissent; ils se proposent de se rendre utiles aux hommes, Apollon en les instruisant et Momus en les corrigeant; ils sont l'un et l'autre à la cour de Midas. « Cette pièce, lisons-nous dans l'*Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien* (1769, t. VII), est très-morale, et le sujet du divertissement est la dispute entre les élèves d'Apollon et ceux de Marsyas : il fut extrêmement applaudi ; l'on a souvent regretté qu'on ne l'ait pas conservé et adapté à quelque autre comédie. » Mouret, alors dans tout l'éclat de sa réputation, avait composé la musique; Gardel, une des célébrités chorégraphiques de l'Opéra, avait réglé le ballet; malgré cette réunion de talents, l'ouvrage ne fut représenté que sept fois. Le *Berger d'Amphrise* n'a point été imprimé.

BERGÈRE CHÂTELAINE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique de M. Auber, représenté à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 27 janvier 1820. M. Auber s'était essayé déjà à la composition dramatique en donnant à Feydeau le *Séjour militaire* et le *Testament et les Billets doux* (1813-1819), pièces en un acte qui n'avaient pas réussi. On désespérait de l'avenir artistique du célèbre auteur de la *Muette* et des *Diamants de la Couronne*, quand il revint à la charge par la *Bergère châtelaine*, qui ouvrit enfin la longue série de ses succès. Le librettiste avait offert au musicien un assez vaste cadre à remplir, et ce dernier avait donné essor à son imagination. « On remarqua tout d'abord, dit M. de Pontécoulant dans l'*Art musical* du 20 juillet 1865, que le compositeur entrait dans une voie nouvelle, et que, chose inusitée alors, il ne faisait

pas chanter ses héros comme on faisait chanter les bergers ; dans cette partition, chaque caractère avait le ton qui lui convient et possédait une physionomie musicale qui lui est propre. La pièce offrant au jeune dilettante l'occasion de rappeler les motifs de quelques anciens *lais*, il la saisit, mais si ces réminiscences firent alors peu d'effet, c'est que le style de ces mélodies se retrouvait dans toutes les romances répandues alors dans les salons. Aux diverses reprises que subit cet opéra, ce qui avait été le moins apprécié à la première représentation fut ce qui charma; ce qui était jadis considéré comme monotone parut depuis d'une piquante originalité. Les honneurs du *bis*, honneurs qui n'étaient pas prodigués comme de nos jours, furent accordés à un *duo* plein de vérité, et le finale du second acte, traité avec délicatesse, esprit, grâce et savoir, fut unanimement redemandé.» Une ronde introduite dans la *Bergère châtelaine*, et dont s'emparèrent tous les vaudevilles du temps, devint bientôt populaire et répandit le nom d'un musicien dont l'individualité ne s'était pas encore complétement dégagée, mais qui laissait déjà apercevoir la grâce, la finesse, l'esprit de son talent si éminemment français. On trouve, il est vrai, dans cette partition de début des réminiscences ; l'imitation rossinienne est, en plusieurs endroits, apparente ; le compositeur tâtonne encore, manque de franchise, d'accentuation. « On reprend çà et là, dans la *Bergère châtelaine*, écrit M. Thurner (*Transformation de l'Opéra-Comique*, 1865), quelques terminaisons de phrases, le finale du premier acte notamment, où les redites abusives de la tonique, de la sous-dominante et de la dominante, décèlent une influence qui s'est surtout révélée trois ans plus tard dans la *Neige* (1823). » La critique d'alors vanta beaucoup une imitation du tic-tac du moulin, dans l'ouverture. Cette ouverture, offrant des motifs charmants, pleins de fraîcheur, de légèreté, frisant l'afféterie et n'y tombant jamais, agencée avec art, soutenue par une orchestration bien nourrie, cette ouverture excita le plus vif enthousiasme. Le duc de Berry, qui assistait à la première représentation, donna lui-même le signal des applaudissements, ne se doutant guère alors qu'il devait tomber quinze jours plus tard sous le couteau de Louvel. Ces applaudissements accompagnèrent tous les morceaux répandus dans l'ouvrage. Dès ce moment, M. Auber compta parmi nos meilleurs compositeurs d'opéras-comiques. Il venait de se révéler, d'annoncer une manière à lui, dont il ne s'est jamais écarté depuis, même lorsqu'il a tenté de s'élever plus haut. C'est à la *Bergère châtelaine* que l'on doit la liaison d'Auber et de Scribe. Ce dernier écrivit au compositeur la lettre suivante: « Monsieur, voulez-vous me permettre de placer, dans un vaudeville que j'écris en ce moment pour le théâtre de Madame, votre ronde si jolie et si justement populaire de la *Bergère châtelaine?* Je ne vous cacherai pas, monsieur, que je me suis engagé auprès de mon directeur à faire réussir ma pièce, et que j'ai compté pour cela sur votre charmante musique. » M. Auber répondit : « Ma ronde est peu de chose, monsieur, et votre esprit peut se passer de mon faible secours; mais si, avec la permission que vous me demandez, et dont vous n'avez nul besoin, je pouvais vous prêter la jolie voix et le joli visage de Mme Boulanger, je crois que nous ferions tous deux une bonne affaire. » Voilà le point de départ d'une collaboration qui allait durer près de quarante ans.

Acteurs qui ont créé la *Bergère châtelaine:* Huet, Moreau, Paul, Mmes Desbrosses et Boulanger. En 1867, époque à laquelle nous écrivons ces lignes, les artistes qui ont aidé au premier triomphe du célèbre compositeur n'existent plus, le poëte qui a écrit le libretto est mort depuis longtemps, le vainqueur seul est toujours debout, chargé d'années, de gloire et d'honneurs.

BERGÈRE DES ALPES (LA), pastorale en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Marmontel, musique de Kohault, représentée à la Comédie-Italienne le 19 février 1766. Cet ouvrage eut beaucoup de succès. Un critique résumait de la façon suivante les mérites du poëme : « Des situations bien présentées, de l'adresse dans la liaison des scènes, beaucoup d'esprit dans les détails.» Mais il conclut étrangement, en ajoutant: «Ce genre n'était pas fait pour avoir de grands succès au Théâtre-Italien. » Il nous semble que les charmantes comédies de Marivaux avaient depuis longtemps frayé la route au grave Marmontel, qui, d'ailleurs, jouait à coup sûr, en arrangeant pour la scène un roman à la mode et d'un naturel de convention. Kohault, l'auteur de la partition, avait déjà fait représenter, en 1764, un opéra-comique intitulé : le *Serrurier*, qui avait réussi à souhait. Grimm dit de lui qu'il «était un homme sublime lorsqu'il touchait le luth. » Malheureusement, le luth n'avait rien de

commun avec la musique de la *Bergère,* qui parut d'une faiblesse extrême. La pièce n'eut que onze représentation.

BERGÈRE DU PIÉMONT (LA) [*Die Hirtin von Piemont*], opéra-comique en un acte, musique de Schæffer (Auguste), représenté au théâtre royal de Berlin le 23 septembre 1841.

BERGÈRE DU PIÉMONT (LA), opérette en un acte, musique de M. Haertel, représenté à Schwerin, en mai 1859.

BERGÈRE SUISSE (LA), opéra allemand, paroles de Breszner, musique de Bierey, représenté à Breslau en 1819.

BERGERS (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Hector Crémieux et Gille, musique de M. Offenbach, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre des Bouffes-Parisiens, le 11 décembre 1865. Quelques jours avant la première représentation, M. Offenbach, enhardi par le succès, écrivait les lignes suivantes au directeur du *Figaro :* « Le poëme de nos *Bergers* a trois actes : c'est une série de pastorales encadrées dans une belle et bonne pièce. Voilà mon opinion courageuse sur l'œuvre de mes collaborateurs H. Crémieux et Ph. Gille. Ils m'ont avoué, du reste, hier, avec la même rude franchise, que ma partition était un triple chef-d'œuvre. Au premier acte, nous sommes en pleine antiquité, et, pour montrer à la mythologie que je n'avais pas de parti pris contre elle, je l'ai traitée en *opera seria,* étant entendu, n'est-ce pas? que la musique *seria* n'exclut pas la mélodie. Vous me comprendrez aisément quand vous saurez que les au teurs du libretto se sont servis du charmant épisode de Pyrame et Thisbé pour en prêter la fable à leurs bergers Myriame et Daphné. Je n'aurais pas osé faire pleurer l'amant par l'amante sur l'air du *Roi barbu,* et je me suis cru obligé, pour tout ce premier acte, d'emboucher mes pipeaux sur un mode plus élevé. Au second acte, j'ai nagé en plein Watteau, et j'ai mis tous mes efforts à me souvenir (c'est si bon de se souvenir!) de nos maîtres du XVIIIe siècle. Dans l'orchestre comme dans la mélodie, j'ai tâché, autant que possible, de ne pas m'éloigner de ce style Louis XV, dont la traduction musicale me séduisait tant. Au troisième acte, j'ai cherché à réaliser la musique Courbet. Nous avons choisi, autant que possible, les tableaux où les femmes sont habillées. Vous apprécierez notre réserve. Je me résume, en vous affirmant que je n'ai jamais écrit une partition avec plus d'amour, ayant à remplir le cadre le plus heureux que je pusse souhaiter. Trois époques, et par conséquent trois couleurs différentes réunies dans le même opéra. Les décors sont splendides; ils sont de Cambon, c'est tout dire. Bertall nous a composé des costumes ravissants. Tout le bataillon de nos artistes aimés va donner... Priez votre public de devenir le mien, de bien écouter le premier acte, de rire beaucoup au deuxième et de se tordre au troisième... » Le directeur du *Figaro* imprima la lettre du maestro, dont nous supprimons la moitié; le public la lut et trouva la chose on ne peut plus naturelle. Ne soyons pas plus sévère que lui, et croyons que ce compositeur heureux a mis la main sur un libretto exceptionnel, et qu'il en a tiré une partition qui est un *triple chef-d'œuvre.* M. Offenbach est d'ailleurs audacieux. Il a voulu conduire lui-même son orchestre, ce qui équivalait à dire : « Je ne redoute rien. » Comme nous l'apprend sa lettre, les *Bergers* se présentent sous trois aspects différents; le premier acte a pour titre : l'*Idylle*, le deuxième s'appelle *Trumeau*, et le troisième s'annonce ainsi : la *Bergerie réaliste.* Myriame et Daphné s'aiment d'un tendre amour, tout en soufflant dans leurs pipeaux, malgré leurs parents. O douleur sans pareille! un soir, par un orage épouvantable, l'amant éperdu cherche son amante égarée. Il trouve son voile souillé de sang. Jugez de sa douleur; il veut se tuer; il se tue. Cependant Daphné n'est point morte, et c'est à son tour de pleurer le pauvre Myriame, qui s'est suicidé un peu trop vite. Elle supplie Eros de lui rendre son amant pour l'éternité. Son vœu s'accomplit, et le couple amoureux est immortalisé. « Toute la musique du premier acte est exquise, dit M. Paul de Saint-Victor; un souffle d'églogue antique y circule. On est surpris, et on est charmé d'entendre le joueur de mirliton de la *Belle Hélène* tirer ces doux airs de la flûte des pâtres de Théocrite. Il faut citer le duo d'amour *Nous nous aimons...,* roucoulant et tendre comme la mélodie d'un baiser, et surtout les couplets d'Eros, d'une malice si mélancolique et si fine. » Nous retrouvons les deux bergers en plein règne rococo, enrubanés et enguirlandés comme s'ils s'échappaient d'une toile de Watteau. Ils s'appellent Annette et Colin, et ils se trompent dans le style de l'époque. Colin en conte de toutes les couleurs à la marquise, et Annette s'en laisse conter par le marquis; l'Amour en rit dans son rabat d'intendant

fripon ; et quand, plus tard, il se fâche, savez-vous ce qu'ils lui répondent, les espiègles ? « Laissez-nous vivre encore un siècle, et nous nous corrigerons de nos défauts. » On leur octroie ce siècle. De ce trumeau, M. Offenbach a fait un pastiche de la petite musique chevrotante et soupirante du XVIIIe siècle. Le troisième acte est long et n'est guère réjouissant ; les bergers réalistes n'ont pas fait rire. Myriame n'est plus Colin, il est Nicot, un rustaud ; Daphné n'est plus Annette, elle est la Rouge, une maritorne fagotée en épouvantail à mettre sur un cerisier pour effrayer les moineaux et les amours. La vacherie, la basse-cour, l'abreuvoir, le fumier et les bonnets de coton, les vieux liards et les sabots garnis de paille ont fait cause commune avec le patois normand, pour nous régaler d'un dessert inattendu et mal venu : la *Ronde de la soupe aux choux*. Si bien que l'on comprend parfaitement la lassitude qui s'empare de nos deux goujats. « Regrettez-vous enfin le passé ? leur demande Eros, transformé cette fois en gamin des rues. » Et sur leur désir exprimé d'en finir avec cette vie, Eros les emporte en plein Olympe, malgré leurs sabots, leur jargon et leur avarice. Les voilà donc délivrés du toit à cochons, et nous aussi. Les deux premiers actes suffisent largement au succès ; le troisième, bien que froidement accueilli, n'a pas empêché la réussite des *Bergers*. Dans cet acte, l'acteur Désiré débite une harangue grotesque à des paysans ; monté sur un tonneau, l'orateur déclare qu'il s'appuie sur les principes de 1789 ; en même temps, le tonneau se défonce, et l'acteur fait remarquer que les principes de 1789 ne sont pas très-solides. Cette facétie a paru de mauvais goût en haut lieu, et motiva de la part du ministère de l'intérieur un *communiqué*, duquel il résulterait que la drôlerie signalée ne figurait pas dans le manuscrit, et qu'elle était du cru de M. Désiré. M. Désiré a été puni de ses écarts d'imagination par une amende.

BERGERS D'ARCADIE (LES), opéra allemand, musique de Schmittbauer, représenté à Carlsruhe vers 1772.

BERGERS DES ALPES (LES), opéra allemand, musique de Walter (Ignace), représenté à Brême vers 1794.

BERGERS DES ALPES (LES), opéra allemand, musique de Wollanck, représenté à Berlin en 1811.

BERGERS TRUMEAUX (LES), opéra-bouffon en un acte, paroles de MM. Dupeuty et de Courcy, musique de M. Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique le 10 février 1845. Les auteurs du livret n'ont cherché qu'à fournir au compositeur l'occasion d'écrire de la musique rétrospective, c'est-à-dire de faire une parodie ingénieuse des formules musicales des anciens maîtres. M. Ambroise Thomas, dans la *Double échelle*, avait déjà réalisé ce projet avec esprit. Un grand seigneur du temps de Louis XV veut faire jouer une comédie dans son château, et fait tirer les rôles au sort par des comédiens de qualité. Il en résulte des situations comiques et même grotesques. M. Clapisson a poussé aussi loin que possible le manque de respect à l'égard des points d'orgue, des cadences surannées qui charmaient nos pères. Le public s'est amusé de cette caricature. Il a applaudi une ouverture plaisante, le duo des deux bergers chanté par Mlle Prevost et Henri ainsi qu'au jeu désopilant de Sainte-Foy.

BERGGEIST (DER) [*l'Esprit de la montagne*], opéra allemand, musique de Spohr, représenté à Cassel en 1825.

BERGKNAPPEN (DIE) [*les Mineurs*], opéra allemand, musique de Umlauff, représenté à Vienne vers 1778.

BERKGNAPPEN (DIE) [*les Mineurs*], opéra allemand, paroles de Kœrner, musique de Hellwig, représenté à Berlin, au théâtre de Kœnigstadt, vers 1820.

BERGKNAPPEN (DIE) [*les Mineurs*], opéra allemand, musique de C. Œstreich, représenté à Weimar en 1839.

BERGKNAPPEN (DIE) [*les Mineurs*], opéra en trois actes, musique de Berlin, représenté à Amsterdam vers 1846.

BERGKŒNIG (DER) [*le Roi de la montagne*], opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté à Berlin en 1830.

BERLINER GRISETTE (EINE) [*une Grisette berlinoise*], vaudeville allemand, musique de Lortzing, représenté à Berlin, au théâtre Frédéric-Guillaume, en 1850.

BERNADONE, opéra allemand, musique de Lipawsky, représenté à Prague vers 1800.

BERNARDA, opéra italien, paroles et musique de Righi (François), représenté à Bologne en 1694.

BERTHE DE BRETAGNE, opéra allemand, musique de Rastrelli (Joseph), représenté à Dresde en 1835.

BERTHOLD DER WEINER (*Berthold le pleureur*), opéra allemand, musique de Strauss, représenté au théâtre de Carlsruhe vers 1838.

BERTHOLDE À LA VILLE, parodie en un acte, paroles d'Anseaume, musique du marquis Lasalle d'Offemont, représenté à l'Opéra-Comique le 9 mars 1754.

BERTOLDO, opéra italien, musique de Jérôme Bassani, représenté à Venise en 1718.

BERTHOLDO, opéra italien, musique de Piticchio, représenté à Vienne en 1787.

BERTOLDO ALLA CORTE, opéra italien, musique de Ciampi (Legrenzio-Vincenzo), représenté à Plaisance vers 1750.

BERTOLDO E BERTOLDINA, opéra italien, musique de Brunetti (Jean-Gualbert), représenté à Florence en 1788.

BESTIE IN UOMINI (LE), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Milan en 1812.

BETLY, opéra italien en deux actes, paroles et musique de Donizetti, représenté pour la première fois à Naples en 1836, et à Paris, d'après la traduction en français de M. Hippolyte Lucas, sur le théâtre de l'Opéra, le 27 décembre 1853. Donizetti abusa souvent de sa prodigieuse facilité. Quelques-uns de ses ouvrages sont acquis à la postérité; les autres sont déjà oubliés. Parmi ces derniers, on peut citer, sans crainte d'être taxé de sévérité, l'opéra de *Betly*, qui ne produisit qu'un médiocre effet à l'Académie de musique, lors de son apparition en 1853, moins de cinq ans après la mort du chantre inspiré de *Lucia*. Bornons-nous donc à citer pour mémoire cette œuvre assez faible, dont on ne chante plus que la tyrolienne fort bien écrite, et d'un effet certain dans les concerts. La voix séduisante de Mme Bosio ne put sauver la partition du naufrage. Donizetti, qui unissait facilement le talent de poëte à celui de musicien, avait traduit lui-même le livret de *Betly* sur le *Chalet* de Scribe et Mélesville, mis en musique par Adolphe Adam (1834). Ajoutons que Donizetti n'avait rien pris, ou fort peu de chose, aux arrangeurs français. Ceux-ci s'étaient bornés, en somme, à convertir en opéra-comique le *Betly* de Gœthe, qui remettait en lumière le *Daphnis et Alcimadure*, pastorale de Mondonville, imitée elle-même de l'*Opéra de Froustignan*, pièce languedocienne. Nous pourrions remonter à Longus et à Théocrite.

BETRUG DURCH ABERGLAUBEN (DIE) [*la Fourberie par superstition*], opéra en un acte, musique de Ditters, représenté à Vienne en 1786.

BETTEL STUDENT (DER) [*le Pauvre étudiant*], opérette, musique de Winter, représentée à Munich en 1781.

BETTEL STUDENT (DER) [*le Pauvre étudiant*], mélodrame, musique de Buchweiser représenté à Tœlz par ses condisciples du Gymnase en 1793.

BETTLERINN (DIE) [*la Mendiante*], opéra, musique de Dorn (Henri-Louis-Edmond), représenté au théâtre de Kœnigstadt vers 1830.

BETULIA LIBERATA, drame sacré italien, paroles de Métastase, musique de Reutler, représenté pour la première fois dans la chapelle impériale à Vienne en 1734. Cet ouvrage a été composé sur la demande de l'empereur Charles VI. Les morceaux les plus saillants sont les chœurs : *Pietà, se irato sei* et *Lodi al gran Dio, che oppresse.*

BETULIA LIBERATA, drame sacré italien, paroles de Métastase, musique de Cafaro (Pascal), représenté à Naples vers 1778. Elève de Leo, Cafaro se distingua surtout dans la musique d'église dont le style pur s'allie à l'expression du sentiment des paroles, particulièrement dans l'air de Judith : *Del pari infeconda d'un fiume è la sponda*, et dans celui d'Ozia : *Se Dio veder tu vuoi.*

BEVITORE FORTUNATO (IL) [*L'heureux buveur*], opéra italien, musique de Zingarelli, fort joli ouvrage représenté à Milan en 1803.

BIANCA, opéra, musique de M. de Hulshoff, représenté en Allemagne vers 1790.

BIANCA CAPELLO, opéra italien, musique de Buzzi, représenté à Rome en 1842.

BIANCA CAPELLO, opéra italien, musique de Dell'Ongara, représenté à Turin dans le mois de novembre 1860.

BIANCA CONTARINI, opéra italien, musique de Rossi (Lauro), représenté à Milan en 1847.

BIANCA DI BELMONTE, opéra italien, musique de Genoves, représenté à Venise en 1838.

BIANCA DI MESSINA, opéra italien, musique de Vaccaj, représenté à Turin vers 1828.

BIANCA E FALIERO, opéra de Rossini,

représenté à Milan, au théâtre de la Scala, le 26 décembre 1819. De tous les ouvrages du célèbre maestro, *Bianca e Faliero* est un des moins réussis, et, par conséquent, un des moins connus. Rossini venait de quitter Naples au bruit des sifflets, le 4 octobre 1819, après la tumultueuse représentation de la *Donna del Lago.* Il comptait prendre une éclatante revanche à Milan, mais son attente fut trompée de tous points. Le sujet de *Bianca e Faliero* est à peu de chose près celui du *Comte de Carmagnola,* de Manzoni. Le Conseil des Dix condamne à mort un jeune général dont il se défie parce qu'il est vainqueur; mais Bianca, la fille du doge, aime le comte, ou plutôt Faliero. Le contraste de cette haine jalouse et de cet amour dévoué anime toute la pièce. Mme Camporesi chanta supérieurement le rôle de Bianca; celui de Faliero était rempli par Mme Carolina Bassi, la seule cantatrice qui rappelât, mais de loin pourtant, la Pasta. Les autres rôles étaient tenus par Claudio Bonaldi, Alessandro de Angelis, etc. La décoration représentant la salle du Conseil des Dix était, paraît-il, d'une vérité parfaite. « On se sentait frémir, dit Stendhal, au milieu de la magnificence, dans cette salle immense et sombre, tendue en velours violet, et éclairée seulement par quelques rares bougies dans des flambeaux d'or; on se voyait en présence du despotisme tout-puissant et inexorable. Notre insensibilité ou notre pauvreté a beau dire, de belles décorations sont le meilleur commentaire de la musique dramatique; elles décident l'imagination à faire le premier pas dans le pays des illusions. Rien ne dispose mieux à être touché par la musique que ce léger frémissement de plaisir que l'on sent à la Scala, au lever de la toile, à la première vue d'une décoration magnifique. Celle de la salle du Conseil des Dix, dans *Bianca e Faliero,* était un chef-d'œuvre de M. Sanquirico. Quant à la partition de Rossini, tout était réminiscence; il ne fut pas applaudi, il fut presque sifflé. » L'auditoire milanais se montra sévère : un air fort difficile, et chanté avec beaucoup de perfection par Violante Camporesi, le laissa froid et indifférent. Cet air fut appelé l'air de *guirlande,* parce que la jeune fille tient une guirlande à la main en le chantant. A vrai dire, il n'y avait de neuf, dans *Bianca e Faliero,* qu'un morceau, le quartetto; mais ce morceau et le trait de clarinette surtout, sont au nombre des plus belles inspirations qu'aucun maître ait jamais eues. Stendhal ne voit rien dans *Otello,* ou dans la *Gazza ladra,* de comparable à ce quartetto. « C'est, dit-il, un moment de génie qui dure dix minutes. Cela est aussi tendre que Mozart, sans être aussi profondément triste. Je mets hautement ce quartetto au niveau des plus belles choses de *Tancrède* ou de *Sigillara.* » Stendhal n'a pas assez d'admiration pour la cantilène de ce quartetto, qu'il se chantait, avoue-t-il, pour se donner du courage, lorsqu'il écrivait sur la musique de Rossini. On plaça, dès les premiers jours, ce morceau tant vanté dans la musique d'un ballet joué à la Scala. Le même public l'entendit ainsi pendant six mois de suite, tous les soirs, sans en être jamais rassasié, l'écoutant avec un profond silence. Du naufrage de *Bianca e Faliero,* l'auteur a sauvé de superbes débris, qu'il a placés dans de nouvelles compositions. Il a souvent agi de la sorte, notamment pour *Ciro in Babilonia, Aureliano in Palmira, Sigismondo,* et autres opéras mal accueillis à leur apparition.

BIANCA E FERNANDO, opéra italien de Bellini, représenté à Naples le 30 juin 1826. La vocation de Bellini venait de se révéler par le petit opéra *Adelson et Salvina*, joué en 1824, dans l'intérieur du Conservatoire de Naples, et par la cantate d'*Ismène.* Lablache, témoin de la réussite de ces deux essais, et plein de confiance dans l'avenir du jeune Bellini, alors âgé de vingt et un ans seulement, prit sous sa protection le futur auteur de *Norma.* La reine de Naples, à qui Bellini fut recommandé, engagea l'impresario Barbaja, l'audacieux entrepreneur des théâtres lyriques de Naples, Vienne, Milan, Venise, etc., à lui confier un libretto. Barbaja se rendit d'autant plus volontiers au désir de sa souveraine, que Lablache répondait des moyens de son protégé et acceptait d'avance un rôle dans l'ouvrage à venir. A la fin de l'année 1825, Bellini avait terminé la partition de *Bianca e Fernando*, dont les rôles principaux furent interprétés par Rubini, Lablache et Mme Méric-Lalande, trois célébrités du chant, trois étoiles en possession de la faveur du public italien. *Bianca e Fernando* obtint un très-grand succès. On distingua surtout un charmant duo exécuté par Rubini et Mme Méric-Lalande, ainsi qu'un air très-beau chanté par Lablache. Enhardi par la réussite du nouveau maître, l'impresario Barbaja envoya Bellini à Milan, dont le théâtre était aussi placé sous sa direction, afin d'y écrire un opéra pour Rubini et Mme Méric-Lalande, sur un libretto de Romani, auteur très-

peu connu encore. C'est là qu'il mit au jour *il Pirata*, son premier chef-d'œuvre, qui lui acquit une réputation européenne. Les journaux, lorsque *Bianca e Fernando* parut, exagérant son talent, avaient mis Bellini au rang de Rossini; ils le placèrent hardiment au-dessus *del più gran maestro del mondo*, dès l'apparition du *Pirata*. Nous savons à quoi nous en tenir sur l'emphase italienne: sans doute, *il Pirata* obtient encore aujourd'hui le succès dont il est digne, mais *Bianca e Fernando* est tombé dans un oubli mérité. Nous ne voulons pas dire pour cela que *Bianca e Fernando* soit une œuvre sans valeur: quelques morceaux mériteraient à coup sûr d'être conservés, tels sont: la cavatine *Deh! non ferir*, et la romance délicieuse *Sorgi o padre*. Quant à la partition tout entière, nous croyons qu'elle n'affronterait pas aujourd'hui sans quelque danger, à Paris du moins, les hasards de la rampe.

BIANCA E FERNANDO, opéra sérieux, musique de Jean Belio, représenté à l'Académie Filodramatica, à Trévise, le 31 mars 1827.

BIANCA E FERNANDO, opéra italien, musique de Campiuti, représenté à Pavie, le 11 février 1830.

BIANCA E GUALTIERO, opéra, musique du général Alexis Lvoff, représenté au théâtre italien impérial de Saint-Pétersbourg le 11 février 1845. Mme Viardot et Rubini remplissaient les deux principaux rôles. Tamburini jouait un rôle secondaire; les autres personnages étaient représentés par Versing, Petroff, Lavia et Gallinari. Cet ouvrage eut du succès dans la haute société russe. Comment aurait-il pu en être autrement, avec une troupe d'élite commandée par un général? Il est à remarquer qu'aux premières représentations de ces opéras d'amateurs, l'enthousiasme va jusqu'au délire; mais il faut bien, tôt ou tard, admettre le vrai public dans la salle: c'est alors que le compositeur voit son astre pâlir et s'éclipser à jamais. Le général Lvoff jouait, dit-on, assez bien du violon.

BIANCA TURENGA, opéra, musique de Balducci, représenté à Naples en 1838.

BIANTE, drame italien en prose, avec une musique composée par Stradella, représenté à Venise vers 1668.

BIBLIS, opéra en cinq actes, paroles de Fleury, musique de Lacoste, représenté à Paris, sur le théâtre de l'Opéra, le 6 novembre 1732. — Caunus vient de soumettre la Carie, et de la rendre à la princesse Ismène, qu'il doit épouser; mais son bonheur est troublé par le chagrin de l'inconsolable Biblis. Celle-ci ne peut voir s'éloigner son frère, qu'elle aime d'un amour criminel. Pour le retenir, elle lui offre le trône d'Ionie, qu'elle occupe par droit d'aînesse et comme prêtresse d'Apollon. Caunus l'accepte, et va prêter, devant le peuple, le serment accoutumé. Tout à coup l'oracle d'Apollon se fait entendre, lui ordonne de laisser jouir Biblis de la souveraineté, et de s'éloigner d'un Etat où sa présence va causer les plus grands malheurs. Caunus jure d'obéir aux dieux. Il est prêt à partir, et refuse de suivre Ismène en Carie, craignant d'y attirer les malheurs qui menacent l'Ionie. Mais Biblis, dominée par son étrange passion, engage Iphis, dont elle est aimée, à retenir Caunus, malgré les ordres des dieux. Iphis y consent et réussit. Cependant Biblis s'est retirée dans le lieu où reposent ses ancêtres; là, elle gémit sur son amour criminel. Iphis vient l'y retrouver, et lui apprendre que Caunus est resté. Elle lui reproche d'avoir trop bien suivi ses ordres, et l'engage à cacher la retraite qu'elle a choisie. Iphis refuse d'obéir, et court avertir Caunus, tandis que, transportée momentanément aux Champs-Elysées, Biblis voit les tourments préparés dans les enfers à ceux qui se rendent coupables d'inceste. Caunus la retrouve dans l'endroit funèbre où elle est venue se lamenter. Elle en sort à sa sollicitation pour aller préparer l'hymen de son frère et d'Ismène. Iphis la presse de lui accorder sa main; c'est alors qu'elle lui déclare qu'un autre a pris possession de son cœur. Enfin l'autel est préparé pour la bénédiction nuptiale: on amène une victime. Biblis saisit le couteau des sacrifices, et va s'en frapper, lorsque son frère lui retient le bras. Caunus, touché des maux que cause sa présence, s'éloigne; il va quitter pour jamais la terre d'Ionie, lorsque Biblis survient. Il veut lui rendre la couronne; mais elle lui laisse voir son amour. Il s'en indigne, et se reproche de n'avoir pas cédé à la voix de l'oracle. Enfin Biblis se poignarde et meurt. — Cet opéra parut à la veille d'une révolution musicale, une année avant *Hippolyte et Aricie*, de Rameau, qui fit une sensation extraordinaire, et porta un coup décisif aux compositions dramatiques de son temps. Il n'est ni meilleur ni pire que tous ceux dont notre Académie s'était contentée depuis Lulli.

BIGLIETTO E L'ANELLO (IL), opéra ita-

lien, musique de Aggiutorio, représenté à Naples, sur le théâtre del Fondo, en 1839. C'est le seul ouvrage dramatique que ce compositeur ait donné au théâtre. Il a depuis embrassé la carrière du professorat à Paris.

BIJOU PERDU (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et de Forges, musique d'Adolphe Adam, représenté au Théâtre-Lyrique le 6 octobre 1853. La donnée du livret n'est pas d'un goût irréprochable. C'est l'histoire d'une montre qui passe de main en main, du boudoir de Mme Coquillière, femme d'un fermier général, dans la poche du marquis d'Angennes, puis dans celle du commissionnaire Pacôme, tombe entre les mains de Toinette la jardinière, qui la restitue au marquis à la condition que l'engagement militaire contracté par son amoureux sera annulé. Les détails de ce canevas ne sont rien moins qu'édifiants. La jolie voix de Mme Cabel, qui a débuté dans cet opéra, les grâces de sa personne, l'accueil populaire fait à la ronde de Toinette au second acte ont décidé du succès de cet ouvrage, médiocre sous tous les rapports. Cet air de guinguette :

Ah! qu'il fait donc bon,
Qu'il fait donc bon cueillir la fraise!

chanté par Mme Cabel est de la même famille que le

Oh! oh! oh! qu'il était beau,
Le postillon de Lonjumeau!

même trivialité, même succès. Les idées mélodiques d'Adolphe Adam sont d'une nature essentiellement vulgaire. C'est de la gaieté sans grâce, sans esprit, sans finesse; mais il montrait une telle habileté dans l'instumentation et l'accompagnement, que la jolie apparence déguisait la pauvreté du fond, comme la soie, les guipures, la dentelle, les diamants et les joyaux dissimulent souvent les formes les plus chétives et les plus disgracieuses. On a remarqué encore dans le *Bijou perdu* le concerto pour flûte, écrit expressément pour le virtuose Rémusat, et qui sert d'introduction; la romance de *Cupidon* et la romance de *Pacôme* :

Ah! si vous connaissiez Toinon.

Les rôles ont été créés par MM. Meillet, Sujol, Menjaud, Cabel, Leroy, Mme Marie Cabel et Mlle Garnier.

BILDERSTÜRMER (DIE) [*les Iconoclastes*], opéra allemand, musique de Kittl, représenté en allemagne vers 1820.

BILLET DE LOTERIE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Roger et Creuzé de Lesser, musique de Nicolo, représenté à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 14 septembre 1811. Cet ouvrage, dont l'intrigue était assez piquante, obtint, grâce surtout à la partition, un succès prolongé, à Paris et dans la province. On trouve, dans cet opéra, un air de soprano qui est devenu classique.

BILLET DE MARGUERITE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Gevaërt, représenté à Paris, au Théâtre-Lyrique, le 7 octobre 1854. La scène se passe en Allemagne, aux environs de Bamberg, et toute l'intrigue roule sur une équivoque, sur une promesse de mariage consignée dans une sorte de billet à La Châtre, qui n'amène que des scènes insignifiantes et un dénoûment fort peu intéressant. L'auteur de la partition, jeune compositeur belge, s'était fait connaître chez nous, l'année précédente, en donnant au Théâtre-Lyrique un petit opéra-bonffe en un acte, *Georgette*, où il y avait du talent. Le *Billet de Marguerite*, beaucoup plus important, se distinguait moins par la nouveauté des idées que par l'habileté et la facilité du musicien. Citons, au premier acte, un joli chœur dans la manière de Weber, un duo pour baryton et ténor, qui est bien coupé pour la scène ; au second acte, un joli trio, spirituellement conçu, la romance :

Pauvre fille,
Sans famille,

qui est d'un bon sentiment; *Gardez-moi*, un duo pour deux voix de femmes, dont le commencement est lourd, vulgaire, et qui s'achève par une sorte de nocturne plein de grâce; au troisième acte, les couplets piquants du messager Jacobus, et le finale, morceau d'ensemble rempli d'incidents savamment développés. Ce finale méritait un meilleur sort que la place qu'il occupe à la fin d'une histoire de village dont il dépasse le cadre par ses proportions et son développement. M. Scudo, parlant de cet ouvrage, que le public accueillit avec beaucoup de faveur, écrivait : « Il y a certainement de l'avenir dans le talent déjà remarquable de M. Gevaërt, s'il parvient à se dépouiller d'une foule de vieilles formules d'accompagnement dont son instrumentation est remplie. Il use et abuse, jusqu'à la satiété, d'une certaine progression ascendante qu'on trouve dans tous les opéras de M. Verdi, et dont Meyerbeer s'est parfois servi en grand maître. Il serait dommage qu'un muscien aussi

distingué que M. Gevaërt employât son talent à rééditer des lieux communs. » Le *Billet de Marguerite* a servi de début, à Paris, à une cantatrice belge qui a partagé le succès de son compatriote, Mme Deligne-Lauters, élève du Conservatoire de Bruxelles, et qui est devenue Mme Gueymard. Léon Achard débuta aussi dans cet ouvrage.

BILLETS DOUX (LES), opéra-comique, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Jeunes-Artistes de la rue de Bondy vers 1804.

BION, opéra-comique en un acte et en vers, paroles d'Hoffman, musique de Méhul, représenté pour la première fois, à Paris. sur le théâtre de l'Opéra-Comique, en 1801. Agénor, jeune Athénien, voyant que Bion est amoureux de Nisa, trouve plaisant de la lui enlever. Bion, à qui ce projet n'échappe point, mystifie d'abord Agénor, et finit par l'unir à celle dont il est aimé. Ce sujet offre peu d'intérêt, mais on trouve de la fraîcheur dans les idées et de la grâce dans le style. La musique est digne du célèbre auteur de *Stratonice*, et nous ne comprenons pas pourquoi la plupart des biographes ont omis de citer cet ouvrage dans la liste de ses œuvres. Il nous a semblé juste de réparer cet oubli qui ne s'explique point.

BIRRICHINO DI PARIGI (IL) [*le Petit sergent de Paris*], opéra italien, musique de Manusardi, représenté à Milan en 1841.

BIRTH DAY (THE) [*Le jour de naissance*], opéra pastoral de Carter, représenté au théâtre de Drury-Lane en 1787.

BIRTH OF HERCULES (THE) [*la Naissance d'Hercule*], opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres, au théâtre de Drury-Lane, en 1766.

BITTEN UND ERHÖRUNG (*Prière et exaucement*), mélodrame sérieux allemand en un acte, musique de J.-C. Kaffka, représenté à Breslau en 1783.

BIZARRA CONTADINA (LA), opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Venise vers 1796.

BIZARRIE D'AMORE (LE), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Gênes vers 1807.

BIZARRO CAPRICCIO (IL), opéra-buffa, musique de Mellara, représenté à Venise vers 1806.

BJORN JARNSIDA, opéra suédois, musique de Dupuy (Jean-Baptiste-Edouard-Louis-Camille), représenté à Stockholm le 3 avril 1822.

BLAISE ET BABET, opéra-comique en deux actes, paroles de Monvel, musique de Dezède, représenté pour la première fois à Versailles le 4 avril 1783, et à Paris sur le théâtre de la Comédie-Italienne, le 30 juin 1783. Les mêmes auteurs avaient donné, en 1777, les *Trois fermiers*, pièce tirée d'un fait historique. Ces trois fermiers, afin d'empêcher leur seigneur de vendre sa terre, lui prêtent 100,000 écus. Ce trait, consigné dans les *Ephémérides* de l'année 1769, avait été fort bien accueilli au théâtre; aussi Monvel songea-t-il à lui donner une suite dans *Blaise et Babet*, qui obtint un succès très-marqué. Babet, levée de grand matin, fait, en attendant Blaise, son prétendu, des bouquets pour la fête de son grand-père Mathurin. Piquée du retard de son amoureux, elle rentre chez elle au moment où elle le voit venir. Blaise l'appelle; mais Babet veut se venger : elle se cache. Il l'appelle encore; elle ouvre enfin sa fenêtre. Mais où donc est Blaise? A son tour, elle appelle Blaise, mais en vain : alors elle prend le parti de descendre. A la vue du bouquet que tient Babet, Blaise devient jaloux; Babet voit un ruban à la boutonnière de Blaise, et Babet devient jalouse. Enfin nos deux jeunes gens se brouillent, et jurent de n'être jamais l'un à l'autre. Cependant on annonce l'arrivée du seigneur qui vient rembourser les trois fermiers des sommes qu'ils lui ont généreusement prêtées, pour conserver sa terre qu'il allait être obligé de vendre. Il ajoute 12,000 livres destinées à doter six jeunes filles, et deux années du revenu de sa terre pour marier Blaise à la petite-fille de Mathurin. Hélas! Blaise et Babet ont juré de ne plus s'aimer... Babet apprend heureusement que le ruban dont Blaise était porteur lui était destiné. De son côté, Blaise découvre que le bouquet de Babet avait été cueilli à son intention. Les deux amants s'embrassent, et la pièce finit par un mariage, comme cela devait être. Cet ouvrage est fort supérieur à celui dont il est la suite. Les querelles d'amour sont très-communes au théâtre; mais celle qui fait le fond de cette bluette est filée avec tant d'art, le caractère des deux jeunes villageois est d'une candeur et d'une naïveté si touchantes, que la situation paraît absolument neuve. La musique de Dezède, de ce compositeur charmant qui excellait dans le genre pastoral, et

que l'on surnomma avec raison l'*Orphée des champs*, cette musique joint à une expression vraie, toujours locale, le mérite d'une mélodie douce et gracieuse, souvent naïve. *Blaise et Babet* est celui de tous ses ouvrages qui obtint le plus de vogue. Il peut être considéré comme son chef-d'œuvre. L'ouverture est encore intéressante à entendre, et n'est pas inférieure à la plupart de celle des opéras de Grétry. Tous les motifs de *Blaise et Babet* ont été arrangés pour clavecin et remplissent les recueils de musique du temps, notamment les *Feuilles de Terpsychore* et le *Journal de clavecin* publié par un de nos homonymes, Clément, de 1762 à 1773 et dédié à Laborde. — Mme Dugazon, très-belle femme, et Michu, fort bel homme, jouaient Blaise et Babet.

BLAISE LE SAVETIER, opéra-comique en un acte, paroles de Sedaine, musique de Philidor, représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain, le 9 mars 1759. Blaise va se rendre au cabaret, malgré les remontrances de sa femme Blaisine, quand des recors, soutenus de la femme d'un huissier, propriétaire de la maison où il demeure, viennent saisir ses meubles. Blaise confie à sa femme l'amour de l'épouse de l'huissier pour lui, et Blaisine lui confie à son tour l'amour de l'huissier pour elle. Tous deux s'accordent pour duper l'huissier. Une armoire, sur le théâtre, se prête merveilleusement au stratagème qu'ils imaginent, et dont la réussite est complète. L'huissier en est pour sa courte honte, et madame, de son côté, se voit démasquée. *Blaise le savetier* est le premier ouvrage dramatique que donna Philidor, après avoir vainement sollicité la place de surintendant de la musique du roi. On y trouve de la franchise, du rhythme surtout, et une tenue de style qui contraste avec le laisser-aller des musiciens d'instinct qui alimentaient alors l'Opéra-Comique. Mais la reprise de *Blaise le savetier*, fort intéressante comme étude rétrospective, n'aurait pas plus de chance d'être favorablement accueillie par le public que les autres partitions de l'auteur d'*Ernelinde*, dont plusieurs ont joui autrefois d'une si grande vogue. On remarque surtout dans cette pièce un quinque écrit avec une verve et un talent hors ligne.

BLANCHE DE NEVERS, opéra anglais en trois actes, livret de J. Brougham, musique de Balfe, représenté à Londres, au théâtre de Covent-Garden dans le mois de décembre 1863. Le sujet a été tiré du drame français le *Bossu;* la musique se distingue par la mélodie facile et la touche légère et gracieuse de l'instrumentation. Les interprètes de cet opéra ont été Harrison et Weiss, Mlles Pyne et Hexwood.

BLANCHE DE PROVENCE ou la **COUR DES FÉES**, opéra en trois actes, paroles de Théaulon et Rancé, musique de Berton, Boieldieu, Cherubini, Kreutzer et Paër, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra (salle Favart), le 3 mai 1821. De cette pièce de circonstance, composée à l'occasion de la naissance et du baptême du duc de Bordeaux, fils posthume du duc de Berry, il n'est resté que le magnifique chœur final de Cherubini :

Dors, cher enfant, tendre fleur d'espérance !

Ce morceau, qui est encore exécuté dans les concerts du Conservatoire, méritait d'être distingué des nombreux hommages en vers et en chansons qui répétaient à l'héritier des Bourbons les belles promesses déjà faites, sur un ton non moins chaleureux, à l'héritier impérial. Pour le duc de Bordeaux comme pour le roi de Rome, les prédictions des faiseurs d'opéras ne désarmèrent point le destin. Ce qu'il y a de plus piquant, c'est que l'Italien Paër, un des compositeurs qui prirent part à la confection de cet ouvrage, avait été ramené de Vienne en France par Napoléon, qui l'avait comblé de faveurs et qui l'avait fait son maître de chapelle. Louis XVIII, il est vrai, se montra également bon prince à son endroit, et, de la chapelle impériale à la chapelle royale, notre compositeur n'eut qu'un saut à faire. Cette collaboration à une pièce de circonstance appela sur Boieldieu les faveurs du gouvernement : il reçut la croix de la Légion d'honneur, et fut attaché à la maison de la duchesse de Berry en qualité de compositeur.

BLANCHE ET OLIVIER, opéra, musique de Catrufo, reçu à l'Opéra-Comique. (Inédit.)

BLANCHE ET VERMEILLE, opéra-comique en trois actes, paroles de Florian, musique de Rigel, représenté sur le Théâtre-Italien le 5 mars 1781, et réduite en un acte, le 26 mai suivant. On trouve dans cette pièce l'esprit et la grâce de l'auteur des *Nouvelles* et de *Jeannot et Colin*. La musique est agréable et bien écrite ; le style et l'harmonie sont dignes d'un élève de Richter et de Jomelli. Les compositions de Rigel réus-

sirent mieux dans les concerts spirituels qu'au théâtre.

BLANCHE HAQUENÉE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Sedaine, musique de Porta (Bernardo), représentée à la Comédie-Italienne, le 24 mai 1793.

BLAUBART (*Barbe-Bleue*), opéra allemand, musique de Rietz, représenté à Dusseldorf, au théâtre d'Immermann vers 1840.

BLAUE BARETT (DAS) [*le Bonnet bleu*], opéra-comique allemand, musique de Telle, représenté à Vienne en 1835.

BLAU SCHMETTERLING (DER) [*le Papillon bleu*], opéra allemand, musique de Ulbrich, représenté au théâtre de la cour vers 1775.

BLIND BEGGAR OF BETHNAL-GREEN (THE) [*le Mendiant aveugle de Bethnal-Green*], opéra anglais, musique de Arne, représenté au théâtre de Drury-Lane vers 1740.

BLIND BOY (THE) [*le Garçon aveugle*], opéra anglais, musique de Davy (John), représenté à Covent-Garden en 1808.

BLIND GIRL (THE) [*la Fille aveugle*], opéra anglais, musique de Reeve, en collaboration avec Mazzinghi, représenté sur le théâtre de Covent-Garden à Londres vers 1800.

BLIND GÄRTNER (DER) [*le Jardinier aveugle*], opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté en Allemagne vers 1820.

BLIND GÄRTNER ODER DIE BLÜMENDE ALOE (DER) [*le Jardiner aveugle ou l'aloès en fleurs*], opéra allemand, musique de Schmidt (Samuel), représenté à Kœnigsberg en 1813.

BLIND HARFNER (DER) [*le Harpiste aveugle*], opéra allemand, musique de Gyrowetz, représenté au théâtre de Prague en 1828.

BLINDEN (DIE) [*les Aveugles*], grand opéra allemand, musique de Winter, représenté à Munich en 1810.

BLONDE ET LA BRUNE (LA), opéra-comique en un acte, musique de Lemière de Corvey, représenté à Feydeau en 1795.

BLÜMENDE ALOE (DIE), opéra allemand, musique de Theuss, représenté à Weimar en 1836.

BLUMENINSEL (DIE) [*l'Ile fleurie*], opéra allemand, musique d'Ebers (Charles-Frédéric), représenté à Pesth en 1796.

BOABDIL, ULTIMO RE MORO DE GRANADA, opéra espagnol, musique de Saldoni, représenté au théâtre de Barcelone le 23 avril 1846.

BOARDING HOUSE (LA) [*la Maison d'éducation*], opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1810.

BŒUF APIS (LE), opéra-bouffe en deux actes, paroles de MM. Gille et Furpille, musique de M. Léo Delibes, représenté aux Bouffes-Parisiens en avril 1865.

BÖHAMISCHE AMAZONEN (DIE) [*les Amazones bohémiennes*], opéra-comique, musique de Bayer, représenté au théâtre de Prague vers 1820.

BOHÉMIEN (LE) appelé aussi **LA CEINTURE** ou **LE FAUX ASTROLOGUE**, opéra-comique en un acte, paroles de Ducis et de Meun, musique de Chancourtois, représenté le 26 février 1818 à Feydeau, repris avec des changements le 15 juillet 1818, sous le titre du *Bohémien*. Aucun des ouvrages de Chancourtois ne réussit au théâtre, quoique l'auteur eût fait de très-bonnes études musicales au Conservatoire de Paris. Après avoir fait représenter quatre opéras infructueusement, il échangea volontiers la qualité de compositeur contre le titre d'inspecteur général des finances.

BOHÉMIENNE (LA JEUNE) [*the Bohemian Girl*], opéra anglais en trois actes, musique de Balfe, représenté sur le théâtre de Drury-Lane à Londres en novembre 1844. Cet ouvrage est un des mieux écrits du compositeur. Il a été joué successivement à Hambourg, sous le titre de la *Gitana;* à Vienne, sous celui de *Die Zigeunerin*, et à Strasbourg en 1863, interprété par Koubly, Marchot, Mmes Strauski et Rozès. L'opéra de la *Jeune bohémienne* a été traduit dans toutes les langues de l'Europe, excepté en français; il a obtenu du succès jusque de l'autre côté de l'Atlantique. La réputation de M. Balfe s'était affaiblie pendant les trois années d'absence qu'il passa à Paris. Cet ouvrage suffit à rétablir sa popularité, et à lui donner dans son pays une position supérieure à celle dont il jouissait avant son départ. « *The Bohemian Girl*, dit le biographe anglais, *The most successful of all his works, which has proved, the most universally popular musical composition which has emanated from his country.* »

BOHÉMIENNE (LA), opéra-comique en deux actes, musique de Clément (Charles-François), représenté à l'Opéra-Comique le 14 juillet 1756.

BOHÉMIENNE (LA), opéra en trois actes, musique de Soubies, représenté à Toulon en 1845.

BOHÉMIENS (LES), opéra, musique de Pitterlin, représenté en Allemagne vers 1780.

BOHÉMIENS (LES), opéra-comique, musique de Eberl, représenté à Vienne vers 1781.

BOÎTE À SURPRISE (LA), opérette, paroles de MM. Deforges et Laurencin, musique de M. Deffès, représentée à Ems le 2 août 1864, et aux Bouffes-Parisiens le 3 octobre 1865. On a remarqué une ronde provençale chantée par Mlle Tostée (36 représentations).

BOÎTE DE PANDORE (LA), opéra, musique de Fuss (Jean), représenté à Presbourg vers 1800.

BON FERMIER (LE), opéra-comique, musique de Rigel (Henri-Joseph), représenté aux Beaujolais vers 1780.

BON FILS (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Devaux, musique de Philidor, représenté sur le Théâtre-Italien, le 11 janvier 1773. Le sujet du livret est une critique assez plate dirigée contre les gardes-chasse et les baillis. La musique de Philidor, assez pâle quoique bien faite, n'était pas de nature à rendre la pièce plus divertissante. Les *Bons fils* étaient alors à la mode au théâtre.

BON FILS (LE), opéra-comique en un acte et en prose, paroles de Hennequin, musique de Lebrun, représenté à Paris, au théâtre Feydeau, le 17 septembre 1795.

BON ISMAËL (LE), drame lyrique allemand, musique de Kerle, représenté chez les jésuites de Munich en 1750.

BON NÈGRE, opérette en un acte, musique de Musard fils, représentée aux Folies-Nouvelles en mars 1858.

BON TON (LE), opéra-bouffe, musique de Schuster, représenté à Venise vers 1779.

BON VIEUX TEMPS (LE), opéra-comique allemand, musique de Joseph Stefani, représenté à Varsovie en 1829.

BONDOKANI (EL), opéra allemand, musique de Zumsteeg, représenté au théâtre Ducal de Stuttgard vers 1792, partition gravée à Leipzig.

BONDUCA, opéra anglais, musique de Purcell, représenté en Angleterre en 1695.

BONIFAZIO DEI GEREMEI, opéra italien, musique du prince Poniatowski, représenté à Rome en 1844.

BONNE MÈRE (LA), petit opéra allemand, musique de Wraniczky, représenté à Vienne en 1794.

BONNE MÈRE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Florian et de Mélesville, musique de Douai, représenté au Gymnase le 6 juillet 1822. Cet ouvrage a servi de début au compositeur qui s'est fait connaître depuis dans le monde musical par plusieurs productions hardies, savantes, conçues d'après un système d'indépendance que le public n'a pas goûté.

BONNE SŒUR (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Petit aîné et Philippon de la Madeleine, musique de Bruni, représenté au théâtre Feydeau le 21 janvier 1801. Cet opéra offre des mélodies agréables, des scènes bien traitées dans le goût sentimental de cette époque. Bruni était un musicien d'un grand mérite, et ses duos de violon surtout sont estimés des amateurs.

BON SEIGNEUR (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Desboulmiers, musique de Desbrosses, représenté à la Comédie-Italienne le 19 février 1763.

BONS AMIS (LES), opéra-comique en un acte, musique de Laborde, représenté à l'Opéra-comique le 5 mars 1761.

BONSOIR, MONSIEUR PANTALON, opéra-comique en un acte, paroles de Lockroy et de Morvan, musique d'Albert Grisar, représenté à l'Opéra-Comique le 19 février 1851. L'action se passe à Venise, dans la maison du docteur Tirtoffolo. Isabelle, sa nièce, doit épouser le fils de M. Pantalon, Lélio, qu'elle ne connaît pas encore. Il se fait introduire dans un panier à l'adresse de Colombine, suivante de Mme Lucrèce, maîtresse du logis. Par une suite de péripéties assez bouffonnes, le panier vient à tomber dans le canal du Rialto. En apprenant que ce panier renfermait un homme vivant, tout le monde est dans la stupeur. Un peu plus tard, Lélio reparaît, mais pour être presque empoisonné par une drogue du docteur. Comment cacher ce nouveau meurtre à M. Pantalon, qui arrive pour célébrer l'hymen de son fils? Tout s'explique et finit bien, comme au théâtre de

la foire. Cette pièce est imitée des *Rendez-vous bourgeois*, et ne laisse pas d'être fort amusante. La musique de Grisar est parfaitement appropriée aux situations. Nous rappellerons la sérénade chantée au lever du rideau, les couplets de mezzo-soprano, l'air du ténor : *J'aime, j'aime*, qui est fort comique et le quatuor *Bonsoir, monsieur Pantalon*, qui a donné le nom à la pièce dont il est le morceau musical le plus intéressant. Ponchard fils a créé le rôle de Lélio; Ricquier, celui du docteur; les autres ont été remplis par Mmes Decroix, Lemercier et Révilly.

BONSOIR, VOISIN, opéra-comique en un acte, paroles de Brunswick et Arthur de Beauplan, musique de Poise, représenté au Théâtre Lyrique le 18 septembre 1853. Ce fut le début du jeune compositeur, lauréat de l'Institut. On y remarqua de la verve et de la facilité; l'ouvrage eut cent représentations. M. Poise a été l'élève d'Adolphe Adam.

BONS VOISINS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Planterre, musique de Jadin, représenté à Feydeau le 1er novembre 1797. Cet ouvrage n'est ni pire ni meilleur que les quarante autres dus à la fécondité de cet ancien page de la musique du roi Louis XVI, qui était un pianiste habile, mais qui, comme compositeur, avait plus de facilité que d'inspiration.

BORGOMASTRO DI SAARDAM (IL), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1827.

BORGOMASTRO DI SAARDAM (IL), opéra italien, musique de Rossi (Lauro), représenté à Milan, au théâtre de la Scala, en 1844.

BORIS, opéra, musique de Mattheson, représenté à Hambourg en 1710.

BOTTEGA DI CAFFE (LA), opéra italien, musique de Righini, représenté à Prague en 1778.

BOTTEGA DI CAFFE (LA), opéra italien, musique de Gardi, représenté à Venise en 1790.

BOTTLE OF CHAMPAGNE (THE) [*la Bouteille de champagne*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté au Wauxhall en 1832.

BOUCHARD D'AVESNES, opéra national en cinq actes et sept tableaux, paroles de M. Van Pée, musique de M. Miry, représenté à Gand en février 1864. Cet ouvrage a été chaleureusement accueilli. L'orchestre était conduit par M. Singelée, l'habile violoniste.

BOUCLE DE CHEVEUX (LA), opéra-comique en un acte, paroles d'Hoffman, musique de Dalayrac, représenté sur le théâtre Feydeau le 29 octobre 1802. Cet ouvrage éprouva une chute complète, malgré le talent des auteurs et le goût du public de ce temps pour leurs productions.

BOUFFARELLI ou le **PRÉVÔT DE MILAN**, opéra-comique allemand, musique de Strunz, représenté au théâtre de Bruxelles vers 1806.

BOUFFE ET LE TAILLEUR (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Gouffé et Villiers, musique de Gaveaux, représenté au théâtre Montansier le 21 juin 1804. Cette bluette est encore amusante après soixante ans de date; aussi a-t-elle reparu à plusieurs reprises à l'Opéra-Comique, et n'a-t-elle jamais quitté le répertoire de province. On y retrouve la gaieté tempérée et spirituelle de ce chansonnier délicat, qui ne buvait que de l'eau, tout en célébrant joyeusement et en bons vers le jus de la treille. Les saillies du dialogue conservent leur effet, parce qu'elles sont à leur place et de bon aloi. Les situations ont été bien comprises et bien traitées par le musicien. Gaveaux avait un sentiment de l'art très-vif. Il avait fait de bonnes études littéraires et musicales, et, avant l'apparition d'Elleviou et de Martin, c'était le meilleur chanteur de l'Opéra-Comique.

Il est fâcheux qu'il ait éparpillé ses inspirations mélodiques sur un aussi grand nombre d'ouvrages, car elles ont du naturel et de la grâce; plusieurs de ses romances sont devenues populaires. Dans le *Bouffe et le Tailleur*, nous rappellerons particulièrement la scène dans laquelle l'acteur chante un duo à lui seul, s'asseyant et se relevant pour faire la demande et la réponse :

Monsieur, vous avez une fille.
— Parbleu ! monsieur, je le sais bien.
— Monsieur, je la trouve gentille.
— Cela, monsieur, ne vous fait rien.

Et la romance dont les paroles et la musique sont si bien dans le vrai caractère de la comédie à ariettes :

Conservez bien la paix du cœur,
Disent les mamans aux fillettes;
Sans la paix, adieu le bonheur;
Craignez mille peines secrètes.
On tremble, on se promet longtemps
De rester dans l'indifférence,
Et puis on arrive à douze ans,
Et le cœur bat sans qu'on y pense.

On comprend la pensée du second couplet :

Et puis l'on arrive à seize ans,
Et l'amour vient sans qu'on y pense.

Et on devine aussi que ce sévère avertissement sera un peu corrigé à la conclusion, par cette morale plus douce enseignée aux fillettes :

Si l'on n'aime pas au printemps,
L'hiver viendra sans qu'on y pense.

Ces petits ouvrages, entendus de loin en loin, reposent l'esprit des efforts trop bruyants du répertoire comique moderne.

BOUFFE ET LE TAILLEUR (LE), opéra, musique de Winter, représenté à Gênes en 1819, et à Munich en 1820.

BOUQUET DE COLETTE (LE), opéra français en un acte, musique de Lemoyne, représenté à Varsovie en 1775.

BOUQUET DE L'INFANTE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Planard et de Leuven, musique de M. Adrien Boieldieu, représenté à l'Opéra-Comique le 27 avril 1847. Le livret n'est pas heureusement imaginé. Don Fabio de Sylva, gentilhomme portugais exilé et dépouillé de ses biens par le roi de Portugal, veut se venger. Il organise un complot qui est découvert. Il est condamné à mort; et la sentence va recevoir son exécution, lorsqu'on apprend que le roi accorde la grâce du coupable. C'est le *bouquet* de l'infante tombant sur la scène qui est le symbole de l'amnistie royale.

M. Henri Blanchard a jugé trop sévèrement cet ouvrage.

« M. Boieldieu, dit-il, n'en est pas à son coup d'essai, et on aimerait à lui voir frapper des coups de maître. Il a le faire facile, mais quelque peu arriéré par la simplicité trop claire de sa mélodie et la naïveté de ses modulations. A Dieu ne plaise que nous nous fassions l'avocat des idées romantiques en musique; mais il faut reconnaître que le chant est devenu plus passionné et les accompagnements plus complets qu'ils ne l'étaient jadis. Le naturel est une belle qualité; mais il y a le naturel insignifiant, niais, plat, comme il y a le naturel élégant, facile. noble, élevé. M. Boieldieu nous semble se tenir au milieu de ces deux naturels : c'est la pointe d'originalité, cet inattendu si nécessaire pour réveiller l'auditeur blasé par les styles si divers qu'on essaye à présent, qui fait défaut à M. Boieldieu. Sa muse est trop honnête fille, trop décente; elle ne se permet pas le plus petit écart. Elle nous fait l'effet de considérer les muses de Beethoven et de Weber comme ces dames trop hardies du temps de la Régence, qui ne suivaient que les caprices de leur imagination. » Nous avouons que la musique n'a pu relever le mauvais poëme du *Bouquet de l'infante;* mais cependant on a pu apprécier les qualités qui distinguent M. Adrien Boieldieu. Héritier d'un nom illustre, il a su en perpétuer jusqu'à un certain point la gloire. Déjà, dans son opéra de *Marguerite*, on avait remarqué des élégies élégantes : dans le *Bouquet de l'infante*, les morceaux sont plus développés et l'instrumentation plus riche. Nous signalerons, au premier acte, l'introduction qui mérite des éloges, ainsi que la *cachucha*, chantée avec un incomparable *brio* par Mlle Louise Lavoye; l'habile cantatrice dut bisser cet air; un charmant nocturne à quatre voix; la romance : *Vous voyez bien qu'il est mon père*, chantée par Mlle Lavoye; l'air de Pascales; et, dans le reste de la partition, le trio avec chœurs, l'air de Ginetta et la romance de Fabio : *Ah! le plus beau jour de ma vie sera mon dernier jour!* qui est d'un sentiment noble et d'une expression touchante. Audran, Mocker et Mlle Lavoye ont créé les rôles de cet ouvrage.

BOUQUET RENDU (LE), opéra, musique de J. Miller représenté en Allemagne vers 1810.

BOUQUETIÈRE (LA), opéra en un acte, paroles de M. Hippolyte Lucas, musique d'Adolphe Adam, représenté à Paris, sur le théâtre de l'Opéra, le 31 mai 1847. Le vicomte de Courtenay achète tous les jours, au prix d'un écu de 6 livres, un bouquet à Nanette. Le vicomte est un charmant mauvais sujet qui se ruine au jeu, si bien qu'il n'a pas d'autre ressource que d'aller s'engager chez un racoleur. N'ayant plus le moyen d'acheter un régiment, il le gagnera. En chemin, il recontre la jolie bouquetière. Nanette lui offre le bouquet quotidien; mais comment le payerait-il? tout son avoir se borne à vingt sous... Le vicomte donne à Nanette un billet de loterie, puis il lui fait ses adieux en déposant un baiser sur les joues de la jeune fille. Nanette est émue et n'écoute que d'une oreille distraite M. l'inspecteur du marché, qui a bien envie de lui décocher une déclaration, mais en est toujours empêché au moment décisif par quelque incident grotesque.

Le vicomte revient, portant à son chapeau les rubans des nouveaux enrôlés, s'apprêtant à payer à ses nouveaux camarades la bienve-

nue d'usage. Nanette se sent triste en songeant qu'un si joli garçon peut revenir de la guerre boiteux, estropié, et même ne pas revenir du tout. Heureusement, la fortune se montre favorable. Avec le billet que le vicomte lui a donné en payement, Nanette gagne 20,000 écus! Elle court vite racheter la liberté de M. de Courtenay, et veut rendre à sa pratique le surplus de la somme. Le vicomte refuse; d'ailleurs que pourrait-il faire de 20,000 écus, lui qui a contracté la vicieuse habitude de manger 200,000 livres par an? Heureusement encore, il vient de mourir aux Indes, fort à point, un vieux bonhomme, riche comme Crésus, qui n'a d'autre héritier que le vicomte de Courtenay. Donc M. de Courtenay, devenu riche, épouse Nanette, et forme le projet d'être sage. Quant à M. l'inspecteur, il reste décidément garçon, et la toile tombe.

L'ouverture est le morceau le mieux réussi de l'opéra. On y trouve des idées gracieuses, ce rhythme et cette netteté rapide qui ont valu à Adolphe Adam sa popularité; on y trouve aussi un charmant motif qui se reproduit plus tard dans l'ouvrage. Citons les couplets et la cavatine de Nanette, le trio de basse, ténor et soprano, le chœur des nouveaux enrôlés, l'entrée et la marche de la loterie. Le livret est naturellement peu compliqué, vu le manque d'espace; mais les vers en sont bons, et ne ressemblent pas à ces bouts-rimés ridicules dont le public se contente d'ordinaire. Acteurs qui ont créé la *Bouquetière:* Mlle Nau, Nanette; Ponchard, le vicomte de Courtenay, etc. — La décoration, qui représentait l'ancien quai aux Fleurs, était d'une grande finesse de ton, et a fait le plus grand honneur à MM. Cambon et Thierry.

BOURGEOIS DE REIMS (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Saint-Georges et Ménissier, musique de M. Fétis, représenté à l'Opéra-Comique le 7 juin 1825. Cet ouvrage a été composé à l'occasion du sacre de Charles X. L'auteur n'attache pas une grande importance à cette production de circonstance; car il ne donne aucun détail sur la représentation ni sur la partition dans l'autobiographie fort étendue qu'il s'est consacrée dans son ouvrage.

BOURGEOIS GENTILHOMME (LE), comédie-ballet en cinq actes et en prose, de Molière, avec des divertissements, musique de Lulli, représentée à Chambord le 14 octobre 1670, et à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 29 novembre suivant. Le *Bourgeois gentilhomme* obtint à Paris un grand succès. Chacun croyait y reconnaître le portrait de son voisin, et on ne se lassait point d'aller applaudir cette peinture si vraie et si naturelle des vaniteuses prétentions de la richesse roturière. « Le personnage de M. Jourdain, dit La Harpe, est un des plus vrais et des plus gais qui soient au théâtre. Tout ce qui est autour de lui le fait ressortir: sa femme, sa servante Nicole, ses maîtres de danse, de musique, d'armes et de philosophie; le grand seigneur son ami, son confident et son débiteur; la dame de qualité dont il est amoureux; le jeune homme qui aime sa fille, et qui ne peut l'obtenir, parce qu'il n'est pas gentilhomme; tout sert à mettre en jeu la sottise de ce pauvre bourgeois... Molière a su tirer encore des autres personnages un comique inépuisable; l'humeur brusque de Mme Jourdain, la gaieté franche de Nicole, la querelle des maîtres sur la prééminence de leur art, les préceptes de modération débités par le philosophe qui, un moment après, se met en fureur et se bat en l'honneur et gloire de la philosophie; la leçon de M. Jourdain, à jamais fameuse par sa découverte, qui ne sera jamais oubliée, que depuis quarante ans *il faisait de la prose sans le savoir*. La galanterie niaise du bourgeois et le sang-froid cruel de l'homme de cour..., la brouillerie des jeunes amants et de leurs valets, sujet traité si souvent par Molière, et avec une perfection toujours la même et toujours différente: tous ces morceaux sont du grand peintre de l'homme, et nullement du farceur populaire. » Le célèbre Lulli joua un rôle dans cette pièce, s'il faut en croire l'anecdote suivante: Le musicien florentin avait acheté la charge de secrétaire du roi; il alla trouver la compagnie pour se faire recevoir; mais ces messieurs lui répondirent unanimement qu'ils ne voulaient pas d'acteur parmi eux. Il eut beau leur dire qu'il n'avait jamais joué sur le théâtre que trois fois, dans le *Bourgeois gentilhomme*, et cela devant le roi; ils furent sourds. Il alla s'en plaindre au ministre Louvois, qui lui dit que les secrétaires du roi avaient raison. « Quoi! monsieur, lui répondit Lulli, si le roi vous ordonnait, tout ministre que vous êtes, de danser devant lui, vous le refuseriez? » D'après une autre version, la réplique du musicien aurait été celle-ci: « Eh! monsieur, tout ministre que vous êtes, vous en auriez bien fait autant. » Louvois, ne sachant que répondre, lui expédia un ordre qui le fit recevoir.

BOURGUIGNONNES (LES), opéra-comique en un acte et en prose, paroles de M. Henri Meilhac, musique de M. Louis Deffès, représenté pour la première fois à Bade en 1861, puis à l'Opéra-Comique le 16 juillet 1863. Manette est venue passer quelques jours à la ferme de son cousin par alliance, Landry, dont la femme Thérèse a le tort de faire la besogne de son homme, ce qui permet à celui-ci de se livrer à une oisiveté dangereuse pour la paix du ménage. Heureusement, Manette est une fine mouche. Elle éconduit Landry, qui cherche à lui conter fleurette, et, grâce à ses conseils, Thérèse écarte à temps le danger qui menace son bonheur conjugal. Manette apprend à la jeune femme le *secret du ménage*, c'est-à-dire l'art de tenir un époux en haleine, en inquiétant son orgueil et son cœur. La scène dans laquelle les deux cousines boivent du vin de Bourgogne pour se donner du cœur est de mauvais goût. La chanson à boire, qui semble être un accessoire obligé de tous les livrets d'opéra-comique, est déplacée dans la bouche d'une femme. Ce petit livret ne manque ni d'esprit ni d'habileté. C'est un agréable marivaudage en *sabots*. Le sujet est usé jusqu'à la corde, mais les variations ont presque le mérite de la nouveauté. Cette agréable saynète eut d'ailleurs l'avantage de servir de début, à l'Opéra-Comique, à Mlle Girard, la seule Dugazon de notre époque, qui chantait avec un brio incomparable l'air : *Tends ton verre, la Bourguignonne*. On remarqua aussi un trio excellent, et la partition se fixa au répertoire de l'Opéra-Comique; ce qui dispense de tout autre éloge.

BOURSE DE L'AVARE PERDUE (LA), opéra-comique allemand, musique de Schauensée, représenté à Lucerne en 1754.

BRACONNIER (LE), opéra, musique de Raymont, représenté aux Italiens vers 1765.

BRACONNIER (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Vanderburch et de Leuven, musique de M. Gustave Héquet, représenté à l'Opéra-Comique le 29 octobre 1847. Sur un livret très-naïf et sans intérêt, M. Gustave Héquet a écrit une partition bien médiocre. On y a remarqué toutefois un bon quatuor et le duo entre le braconnier Hébert et Lisa, fille du garde-chasse. Ce petit ouvrage a été chanté par Jourdan, Chaix et Mlle Lemercier.

BRADAMANTE (LA), opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Venise en 1650.

BRADAMANTE, opéra en cinq actes, paroles de Roy, musique de Lacoste, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra, le 2 mai 1707. L'illustre nièce de Charlemagne ne réussit pas mieux à l'Opéra qu'au Théâtre-Français. Elle n'eut pas d'ailleurs, pour se faire accepter, une musique digne d'elle. Cette musique était de Lacoste, chef d'orchestre de notre première scène lyrique de 1710 à 1714, et dont les sept partitions, sans originalité, sont aujourd'hui complétement oubliées. Ne cherchons pas à les tirer de la poussière où elles dorment du sommeil profond réservé aux œuvres médiocres.

BRADAMANTE, opéra allemand en quatre actes, musique de Reichardt, représenté à Vienne en 1808.

BRADAMANTE, opéra en trois actes, musique de Tauwitz, représenté à Riga en 1844.

BRAMINE, opéra-comique en un acte, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au Gymnase le 17 juin 1822.

BRAMINI (GLI), opéra italien, musique de Gnecco, représenté en Italie vers 1794.

BRASSEUR D'AMSTERDAM (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. de Najac, musique de M. Alary, représenté à Ems le 19 août 1861. Ce petit ouvrage a un cachet de sensibilité bourgeoise qui rappelle les pièces du commencement de ce siècle. La femme de M. Vanberg se croit incomprise par son mari; elle s'abandonne à des idées romanesques, qui peu à peu revêtent la forme plus arrêtée d'un certain Raoul de Floriac; mais, préférant le rôle de galant homme à celui d'homme galant, Raoul, ami de Vanberg, l'avertit du danger auquel son prosaïsme exagéré l'expose. La femme du brasseur comprend qu'elle côtoyait l'abîme, et le ménage se réconcilie, grâce au dévouement de l'amitié. Plusieurs morceaux agréables ont été distingués dans ce petit opéra : la romance chantée par Mme Cambardi : *De chagrin je me meurs;* la scène : *Si je l'aime, c'est fait de moi*, et le rondeau final. Huet et Caussade ont joué les rôles de Vanberg et de Raoul.

BRASSEUR DE PRESTON (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 31 octobre 1838. Voici de quelle façon un critique raconte le libretto du *Brasseur* : « Daniel Robinson a pour industrie de brasser de la bière

à Preston sous le roi George II; c'est pourquoi on l'appelle le brasseur de Preston. Les troupes royales sont auprès de la ville, à la veille de livrer le combat au prince Edouard, fils du prétendant; mais Daniel s'en soucie autant qu'un poisson d'une pomme. Le brasseur va se marier, et recommande à sa fiancée, Effie, de ne pas le confondre avec son frère George, qui lui ressemble de la façon la plus alarmante. En revanche, le moral des deux jeunes gens diffère complétement : George est tapageur, bambocheur, mais brave, généreux et loyal; Daniel est doux comme un agneau non encore sevré, et timide comme un lièvre. On n'attend plus pour la noce que le frère George... Tout à coup le sergent Toby se présente avec une mine effarée et inquiète, et demande à Daniel si le lieutenant George n'est pas à la brasserie. Le congé de deux jours qu'il avait obtenu est expiré sans qu'il ait reparu, et, comme on doit livrer bataille le lendemain, il serait considéré comme déserteur et déshonoré, s'il ne revenait au camp avant midi. Cette triste nouvelle tombe dans la joie générale comme une goutte d'eau glacée dans une chaude vapeur, et abat subitement l'allégresse des convives; la noce est interrompue: Daniel veut courir à la recherche de son frère, et il monte en carriole, suivi de la jeune Effie, tout éplorée. »

Au second acte, nous sommes transportés dans le camp anglais. Daniel arrive avec Effie et le brave sergent : grâce à la miraculeuse ressemblance, les soldats prennent Daniel pour George : cette méprise suggère à Toby l'idée de revêtir le brasseur de l'uniforme de George, et de lui faire tenir, à la bataille, la place de son frère absent. Daniel se prête de bonne grâce à cette *substitution de personnes*, comme on dirait en argot judiciaire; mais il est peu martial de son naturel, et se connaît médiocrement en stratégie. Toby, qui est un homme expéditif et que rien n'embarrasse, lui donne sur place une leçon de tenue militaire; il lui apprend à marcher fendu comme un compas, à rouler de gros yeux, à porter son chapeau de travers, à fumer dans une pipe culottée, à dire morbleu! sacrebleu! et autres fleurs de rhétorique soldatesque. Cette leçon profite beaucoup plus à Effie qu'au débonnaire Daniel. Cependant le conseil a prononcé, et le lieutenant George doit garder pendant deux mois les arrêts forcés. C'est dur; mais en comparant cette punition aux dangers que le rôle qu'il a accepté pouvait lui faire courir, le brasseur se console. Entre Jenkins, un vieil officier de marine: « Vous êtes le lieutenant Robinson? — Oui, monsieur. — En ce cas, vous devinez l'objet de ma visite. Ma sœur, séduite et abandonnée par vous! Il me faut une réparation, le mariage ou un duel à mort, à votre choix; prenez votre épée et suivez-moi. — Impossible, monsieur; j'ai dû rendre mon épée, je suis aux arrêts. » Au même instant, on crie : Aux armes! ce sont les Ecossais. « Aux armes, mon lieutenant, dit Toby. — Impossible, sergent; je suis aux arrêts. — Aux arrêts! un jour de bataille! Malheur! mon brave George serait déshonoré. Je vais supplier le général de les lever; il ne me refusera pas cette faveur, la première que je lui demande. » En effet, Toby revient bientôt après avec le consentement du général. Le malheureux brasseur n'a pas été plus tôt hissé sur un cheval, que la courageuse bête (je parle du cheval) l'emporte au galop au milieu des rangs ennemis. Le bruit du canon lui a fait prendre le mors aux dents... Les Ecossais sont en pleine déroute, et le général, pour récompenser les prodiges de valeur du lieutenant Robinson, le nomme capitaine sur le champ de bataille. Il est de plus désigné pour aller présenter au roi les drapeaux pris sur l'ennemi... Le roi, charmé de sa belle conduite, le charge de la pacification de l'Irlande. Daniel ne peut refuser, et, par surcroît de désespoir, il doit partir le soir même; mais, comme un malheur n'arrive jamais seul, le major Jenkins revient avec le contrat de mariage qu'il a préparé d'avance, et somme le lieutenant supposé d'accomplir sa promesse... Heureusement, George revient, et, par un coup de théâtre très-adroit, se substitue à Daniel au moment où celui-ci, traqué dans ses derniers retranchements, va épouser Anna Jenkins. Daniel se démet alors de son métier de héros improvisé, et retourne à sa brasserie de Preston, où il épouse son Effie. Le sujet si usé des *ménechmes* a fourni le sujet de cette pièce, assez spirituelle et habilement mouvementée pour se passer, au besoin, de musique. La partition d'Adolphe Adam est une des meilleurs productions de ce compositeur. Non-seulement il la jugeait ainsi lui-même, mais les critiques lui prédirent un succès au moins égal à ceux du *Chalet* et du *Postillon de Lonjumeau*. Les couplets de Chollet au premier acte; le chœur des soldats; la poétique romance : *Pour sauver sa vie*, et le récit de Chollet racontant les prouesses de son cheval, sont des morceaux bien en situation. Le compositeur et les auteurs avaient fait aussi

la part du vulgaire, dans la scène où Effie, pour donner du cœur à son fiancé, prend les attitudes et la démarche militaire. « Quand Mlle Prévost, dit le critique anonyme déjà cité, a commencé à parcourir le théâtre au pas de charge, en chantant : *Ran plan plan*, le parterre s'est ému; aux jurons véritables qu'elle a prononcés, l'enthousiasme a éclaté; mais, quand on l'a vue prendre une pipe, envoyer des bouffées de fumée de vrai tabac de caporal, qui ont répandu un vrai parfum de taverne et de corps de garde; oh! alors, les trépignements du parterre ont ébranlé la salle. » Le succès de la pièce se prolongea pendant plusieurs années. Le *Brasseur de Preston* a été repris à l'Opéra-National le 22 janvier 1848. Mme Henri Potier, charmante comédienne d'ailleurs, chantait faux le plus agréablement du monde. Musard a tiré de cet ouvrage un fort joli quadrille.

BRÄUTIGAMSPIEGEL (DER) [*le Miroir du fiancé*], opéra prussien, musique d'Ebell, représenté à Breslau vers 1800.

BRAUT IM SCHLEIER (DIE) [*la Nonne fiancée*], opéra allemand, musique de Bœhm (Jean), représenté en Allemagne vers 1800.

BRAUTSCHAU (DIE) [*la Dot de la mariée*], opéra allemand, musique de F. Glaeser, représenté à Berlin, au théâtre Kœnigstadt vers 1830.

BRAVO (IL), opéra italien en trois actes, livret de Berettoni, musique de Marliani, représenté à l'Opéra-Italien sans succès le 1er février 1834. Quel que soit l'intérêt d'un drame lyrique, quelque émouvantes qu'en puissent être les péripéties, il importe, en vue du succès, que le dénoûment vienne soulager l'auditeur des émotions fortes que l'auteur lui a imposées. Si le héros succombe à la dernière scène, il doit mourir de désespoir ou de douleur, et exciter la pitié après avoir inspiré de la sympathie; mais l'amour partagé d'un brigand, fût-il passionné et sincère, ne suffira jamais pour intéresser à son sort les cœurs délicats, et sa condamnation à mort ne fera pas verser une larme, ni sur lui ni sur l'objet de son amour. Au temps d'Eschyle et de Sophocle, où régnait un autre ordre d'idées qu'aujourd'hui, la croyance à la fatalité motivait ces sortes de dénoûments.

Voici le sujet du livret qui nous a suggéré ces réflexions :

La scène se passe à Venise. Une joute sur l'eau vient de se terminer par le triomphe du vieux pêcheur Antonio et d'un homme masqué. Lorsque celui-ci découvre ses traits, le peuple reconnaît en lui un *bravo* redouté, et s'en éloigne avec effroi. Rubini, qui jouait ce rôle, chantait à ce moment une assez jolie cavatine : *Sta a ciascun sul ciglio accolto*. Resté seul, il est bientôt rejoint par le patricien Gradenigo, qui lui propose de l'aider à se défaire d'un rival, amant de la belle Vénitienne Violetta Tiepolo, pupille de la République. Or, il se trouve que ce rival préféré n'est autre que le *bravo* lui-même, connu de Violetta sous le nom supposé de Bedmaro.

La scène, qui se passe dans le palais Tiepolo, est bien conduite, et Mlle Grisi, dans le rôle de Violetta, la jouait avec beaucoup d'expression. Gradenigo a employé la ruse pour attirer Violetta dans son casino, où tout est mis en œuvre pour la séduire. Il y a ici un beau chœur d'orgie : *Sommergiamo gli affarei di Bacco nel liquor;* et des couplets pleins de verve, chantés par Tamburini. Mais le *bravo* arrive; Violetta apprend de quelle nature sont les services qu'il a promis de rendre à Gradenigo; elle reconnaît en lui Bedmaro son amant, et elle le repousse avec horreur. L'air chanté alors par Mlle Grisi (au commencement du troisième acte) est d'une belle expression mélodique. Le *bravo* s'efforce de la fléchir; il lui raconte les malheurs qui l'ont réduit à embrasser son odieuse profession. Le duo : *Odiar io non saprei*, est un des meilleurs morceaux de l'ouvrage. Accusé d'un meurtre, le *bravo* comparaît devant un tribunal, qui le condamne au dernier supplice, malgré les supplications que Violetta adresse aux juges.

Le style de la partition est élégant et facile, l'instrumentation bien traitée. L'œuvre de Marliani a été reprise en 1855. Elle a dû un peu l'accueil qui lui a été fait au rôle que le compositeur venait de jouer à cette époque dans la révolution italienne.

BRAVO (IL), opéra italien en trois actes, libretto de Gaetano Rossi, musique de Mercadante, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, pendant le carême de 1839, où il fut chanté par Donzelli, Castellan; Mmes Tadolini et Schoberlechner. Il fut joué au Théâtre-Italien de Paris le 12 mai 1853. Le livret n'est qu'un tissu de crimes et d'horreurs; mais la partition renferme de beaux passages; l'air de Foscari, par exemple :

Della vita nel sentiero
Vidi un angelo del cielo,

et le duo de ténors au premier acte. Au second, on remarque un large morceau d'en-

semble, et, dans le troisième, un magnifique chœur de gardes de nuit et une scène finale très-dramatique. Il a été chanté à Paris par Belletti, Giudotti, Fortini; Mme de Lagrange et Mlle Beltramelli.

BRAZEN BUST (THE) [*la Tête de bronze*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Londres, à Covent-Garden, en 1813.

BRAZEN MASK (THE) [*le Masque de fer*], opéra, musique de Davy (John), représenté en 1801 à Covent-Garden.

BREF IL SORDO, opéra italien, musique de Capotorti, représenté au théâtre des Fiorentini à Naples vers 1810, joué également à Rome.

BRENNO, opéra sérieux italien, musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1787.

BRENNO IN EFESO, opéra italien, musique de Perti, représenté à Florence en 1691.

BRETISLAUS, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1725.

BREUVAGE DE L'IMMORTALITÉ (LE), opéra allemand, musique de Walter, représenté en Allemagne vers 1785.

BRIDAL OF GERMAIN (THE) [*les Noces de Germain*], opéra anglais en cinq actes, musique d'Ellerton, représenté en Prusse vers 1830.

BRIDE OF SONG (THE) [*la Fiancée du Chanl*], opéra anglais en un acte, paroles de M. Farnie, musique de M. Benedict, représenté à Londres, sur le théâtre de Covent-Garden, le 3 décembre 1864.

BRIEF AN SICH SELBST (DER) [*la Lettre écrite à soi-même*], opéra allemand, musique de F. Glaeser, représenté à Vienne, au Théâtre-sur-la-Vienne, en 1826.

BRIGANTI (I), opéra italien en trois actes, livret de Crescini, musique de Mercadante, représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre-Italien, le 22 mars 1836. Le sujet a été emprunté à la pièce de Schiller. Les deux fils de Maximilien, comte de Moor, sont rivaux et se détestent. Ils aspirent tous deux à la main d'Amélie, leur cousine. Corrado, le plus jeune, fait enfermer son père, proclame qu'il est mort, et s'empare de la puissance. L'aîné, Hermann, dans un accès d'exaltation romantique, se fait chef de brigands. Il délivre son père, et se trouve être involontairement le meurtrier de son frère, qu'il a délivré ainsi des remords qui *aboyaient dans son cœur*, selon l'expression de Schiller.

Un tel mélodrame offrait sans doute des situations musicales, mais d'une interprétation très-difficile. Il n'aurait pas été un obstacle au succès, malgré son invraisemblance, car nous avons vu réussir le *Trovatore*, dont la conception est encore plus bizarre. La musique de Mercadante a des formes trop développées et trop classiques pour s'associer à des impressions brusques et sauvages. Cet opéra a été accueilli sans enthousiasme par l'auditoire du Théâtre-Italien. On a cependant remarqué la cavatine dite par Tamburini, et précédée d'une gracieuse ritournelle jouée par le cor: *Ove a me tu volga un guardo;* un air brillant et chaleureux d'Amélie, chanté par Mlle Grisi; la cavatine de Rubini: *Questi due verdi salci;* enfin, le trio avec chœur, qui termine magistralement le premier acte. Dans les deux autres, on distingue la prière d'Hermann, et le duo qu'il chante avec son père. Lablache jouait le rôle du vieux comte de Moor. Mercadante, qui était venu à Paris pour faire représenter cet opéra, retourna à Milan, peu satisfait de l'accueil fait à son œuvre.

BRIGAND (LE), drame en trois actes et en prose, mêlé de musique, paroles de Hoffmann, musique de Kreutze, représenté pour la première fois au théâtre de l'Opéra-Comique le 7 thermidor an III (25 juillet 1795). C'était une pièce de circonstance, destinée à exposer sur la scène les crimes des agents de la Révolution, un an après la chute de Robespierre. Quoique la pièce se passe dans les montagnes de l'Ecosse, les allusions y sont assez transparentes, et les doctrines *féroces* des proconsuls y sont assez clairement exposées, comme, par exemple, à la fin des couplets chantés par Kirk au premier acte :

Les vaincus reviennent encore,
Mais les morts ne reviennent plus.

La musique de Kreutzer, plus connu comme auteur de *Lodoïska* et de *Paul et Virginie*, partagea le sort de ce drame de circonstance, et fut oubliée avec lui. Nous mentionnerons seulement le finale du second acte, que les auditeurs contemporains ont trouvé pathétique et vrai.

BRIGAND HONNÊTE HOMME (LE), opéra, musique de Zeller, représenté au théâtre du duc de Mecklembourg en 1789.

BRIGANDS ET LE CHANTEUR (LES), opéra allemand, musique de Mlle Blahetka, représenté à Vienne, au théâtre de la porte de Carinthie, en 1830.

BRIGANTI (I), opéra italien, musique de

Arditi, représenté au Conservatoire de Milan en 1841.

BRIGITTA, opéra allemand en trois actes, musique de Miry, représenté au théâtre Minard, de Gand, en 1847.

BRIGITTA-KIRCHTAG (DER) [*le Jour de Sainte-Brigitte*], opéra allemand, musique de Lickl, représenté au théâtre Schikaneder, à Vienne, vers 1796.

BRISEIDE, opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Turin en 1784.

BRISEIDE, opéra italien, musique de Robuschi, représenté à Naples vers 1790.

BRITANNIA, opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres, au théâtre de Drury-Lane, en 1744.

BRITANNICO, opéra, livret imité de la tragédie de Racine, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1752.

BRITISH FORTITUDE (THE) [*la Bravoure anglaise*], opéra anglais, musique de Reeve, représenté à Londres en 1794.

BRODEUSE (LA), opéra russe en un acte, musique de Lvoff, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1840.

BROSKOVANO, opéra-comique en deux actes et en prose, paroles de MM. Scribe et Henri Boisseaux, musique de M. Louis Deffès, représenté au Théâtre-Lyrique le 29 septembre 1858. Le soldat Constantin, ayant tué sur la grande route un seigneur richement vêtu, avec lequel il avait eu une querelle, se fait passer, aux yeux de l'aubergiste Jovitza, pour Basile, le prétendu inconnu de la fille de Jovitza. La jeune Hélène devient l'épouse de Constantin, et c'est alors que le vrai Basile arrive. On prend le nouveau marié pour Broskovano, un chef de brigands, la terreur de la contrée; mais tout s'éclaircit enfin : c'est Constantin, au contraire, qui a tué le bandit et délivré ainsi les habitants d'un ennemi implacable. Le premier acte de ce faible livret rappelle, avec désavantage, les *Méprises par ressemblance*, de Patrat. La direction ne comptait guère sur cette pièce, et Scribe qui, aux répétitions, avait fini par douter comme les autres, annonça qu'il ne se nommerait pas. Or, pendant qu'un succès inattendu se décidait, Scribe était au congrès de Bruxelles, en sorte qu'il ne put revenir sur la décision qu'il avait prise. Boisseaux fut donc nommé seul. La brochure et la partition portent le nom de Scribe. La musique parut très-agréable, et l'on bissa, au premier acte, les couplets militaires de Constantin, dont le motif sert de début à l'ouverture de l'opéra, et la légende du vampire. Le quatuor du deuxième acte est d'une facture remarquable.

BROTHER AND SISTER (*le Frère et la Sœur*), opéra anglais, musique de Bishop, en société avec Reeve, représenté à Covent-Garden en 1815.

BROUILLERIES (LES), comédie en trois actes et en prose, mêlée d'ariettes, paroles de d'Avrigny, musique de Berton, représentée au Théâtre-Italien le 1er mars 1790. Cet *imbroglio* à la mode espagnole fut favorablement accueilli à cause de la musique, quoiqu'elle paraisse peu digne de l'auteur de *Montano et Stéphanie,* du *Délire* et d'*Aline.*

BROUILLERIES (LES), opéra en un acte, paroles de Dumaniant, musique de Foignet (Charles), représenté à Paris au théâtre Montansier en 1799.

BRUDER GRAUROK UND DIE PILGERINN (DER) [*le Moine gris et la Pèlerine*], opéra allemand, musique de C.-G. Glœsch, écrit à Berlin vers 1775.

BRUDER VON KAKRAU (DER) [*le Frère de Kakrau*], opéra allemand, musique de Lickl, représenté au théâtre Schikaneder vers 1800.

BRUNET ET CAROLINE, opéra-comique en un acte, paroles de Ségur jeune, musique de Mengozzi, représenté à Montansier en 1799.

BRUSCHINO O IL FIGLIO PER AZZARDO, opéra-bouffe en un acte, traduit et arrangé de l'italien par M. de Forges, musique de Rossini, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre des Bouffes-Parisiens, le 28 décembre 1857. Cette bouffonnerie musicale n'était qu'une reprise d'une des improvisations les plus légères de la jeunesse de Rosssini, *il Figlio per azzardo*, donnée à Venise au petit théâtre de San-Mosé, pour le carnaval de l'année 1813, de cette année mémorable qui vit naître à la fois *Tancredi* et l'*Italiana in Algieri*. Rossini avait déjà, sur cette scène microscopique, successivement fait jouer la *Cambiale di matrimonio* (1810), l'*Inganno felice* (1812), la *Scala di seta* (1812), l'*Occasione fa il ladro* (1812), opéras en un acte ou *farze*, parmi lesquels l'*Inganno felice* est un petit chef-d'œuvre. Le jeune maestro, qui devait bientôt aborder la scène du grand théâtre de la Fenice, avait à souffrir les tra-

casseries, l'humeur jalouse et l'insolence d'un impresario qui, le voyant pauvre, se permettait de le traiter fort légèrement, et alla en dernier lieu jusqu'à lui donner le plus mauvais libretto qu'il pût trouver, celui de *Bruschino*. Rossini, qui avait engagé son talent naissant pour quelques sequins, ne se déconcerta pas. Il dit en riant à son collaborateur, après avoir parcouru le libretto : « Je vous prouverai que je suis plus fort que vous, en faisant de la musique encore plus détestable que votre *poema.* » Telle est l'histoire de *Bruschino*, qui précéda de quelques semaines l'avénement de *Tancredi*, le premier *opera seria* de Rossini, et dont le manuscrit original est entre les mains d'un dilettante vraiment distingué, de M. le prince Poniatowski, le compositeur de *Pierre de Médicis*. *Bruschino* ne fut exécuté que deux fois devant le public vénitien, qui, dès les premières mesures de l'ouverture, manifesta sa mauvaise humeur. Stendhal se trompe en attribuant à la *Scala di seta* la plaisanterie des coups d'archet frappés par les violonistes sur le fer-blanc qui entoure la lumière aux pupitres de l'orchestre. Cette haute bouffonnerie musicale se trouve marquée à la *trentième mesure* de l'ouverture de *Bruschino*. Elle causa l'étonnement et la colère d'un public nombreux venu de tous les quartiers de Venise pour écouter l'opéra nouveau. Ce public qui, deux heures avant la représentation, assiégeait les portes, se crut personnellement insulté, et siffla comme sait siffler un public italien en colère. Rossini avait voulu simplement jouer un mauvais tour à l'impresario qui se plaisait à l'humilier, et, pour arriver à son but, il n'avait pas craint de mystifier quelque peu le public.

Qui se serait douté qu'un demi-siècle plus tard *Bruschino* ferait les délices des dilettanti parisiens et les attirerait aux Bouffes ? « Cette jolie petite partition, dit Scudo, contient, après l'ouverture, un *duettino* pour soprano et ténor, un autre duo pour ténor et baryton, où l'on retrouve les germes du duo du *Turc en Italie : Per piacere alla signora ;* un air de basse dont les difficultés vocales étaient une malice à l'encontre du pauvre Raffanelli, qui était vieux et dans l'impuissance de rendre le plus léger *gorgheggio ;* puis viennent un air de soprano avec accompagnement obligé de clarinette, un trio, un charmant quatuor et le finale, qui annonce tout ce que Rossini fera dans ce genre où les Italiens n'ont pas de rivaux... » *Bruschino* ne fut pas trop mal chanté par les grotesques acteurs des Bouffes, plus accoutumés à interpréter la folle musique des *Deux Aveugles* et d'*Orphée aux enfers*, que les gracieuses cantilènes du chantre de Pesaro.

BRUTO opéra seria, musique de J. Niccolini, représenté à Gênes en 1799.

BRUTO FORTUNATO (IL), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Civita-Vecchia en 1788.

BRUTUS, tragédie du duc de Buckingham, musique de Galliard, représentée dans Lincoln's-Inn-Fields en 1745.

BRUTUS, opéra sérieux, avec intermèdes, musique de Schauensée, représenté à Lucerne en 1753.

BRUTUS À ALBE ou **LE TRIOMPHE D'AUGUSTE**, opéra anglais, musique de Purcell (Daniel), représenté à Dorset-Garden en 1697.

BUCEFALO (DON), opéra-bouffe italien en trois actes, musique de Cagnoni, représenté au théâtre d'il Re en 1847, puis au théâtre Carcano de Milan dans l'année 1849, et au Théâtre-Italien de Paris le 9 novembre 1865. Don Bucefalo est un compositeur acharné, on pourrait dire enragé. Il arrête une troupe de villageois qui passe en chantant sous les fenêtres du logement qu'il occupe à Frascati, et il les transforme en choristes d'opéras. Il choisit pour prima donna une jeune femme nommée Rosa, qui est l'objet des adorations d'un vieux podagre, don Marco Bomba, et d'un jeune comte. Rosa, pour goûter les douceurs de leur galanterie, se fait passer pour veuve, tandis qu'elle est bien et dûment mariée à un jeune militaire, lequel, caché sous un travestissement, observe ses intrigues. Don Bucefalo est au comble de l'enthousiasme ; il est l'auteur d'un opéra qui doit assurer à son nom une gloire immortelle. Il se met au clavecin, déclame le récitatif et s'épanouit d'aise, *pavonis instar.* Il fait répéter la prima donna, en imitant les effets de chaque instrument de son orchestre. Les choristes, habillés en guerriers romains, obéissent à son commandement, et il apprend à un proconsul son rôle et ses gestes. Pendant que tout marche au gré de ses désirs, et sans qu'il s'aperçoive le moins du monde de la présence des soupirants de la belle Rosa, survient le mari de la cantatrice improvisée, qui interrompt la répétition générale et emmène sa femme, au grand desespoir de don Bucefalo.

Cet ouvrage, fort amusant, a fait le tour de l'Italie avec un grand succès. La musique est accorte, pimpante, sans grande originalité; c'est la menue monnaie courante de Donizetti. Le rôle de don Bucefalo a été créé par Battero; mais Zucchini l'a joué ici avec un entrain, un esprit, une bouffonnerie qui ne laissaient rien à désirer. On y a remarqué aussi Mlle Vitali. Les autres rôles ont été chantés par Brignoli, Mercuriali, Leroy et Mlle de Brigny. C'est une caricature du maître de chapelle à ajouter à celles de la *Prova d'un opera seria*, des *Cantatrice villane*, du *Fanatico per la musica*, et enfin du *Maître de chapelle*, de Paër.

BÛCHERON (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Guichard et Castet, musique de Philidor, représenté à Paris, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, le 28 février 1763. Suzette revient de la forêt en chantant; Colin l'entend et accourt; mais Suzette refuse de rester avec lui; elle craint d'être surprise par sa mère, qui veut la marier au fermier Simon malgré son mari Blaise, auquel Colin plairait pour gendre. Quelle nouvelle pour Colin! Il voudrait témoigner sa douleur à Suzette, mais on entend quelqu'un; c'est Blaise, le père de Suzette, qui revient de son travail. Blaise, qui est malheureux en ménage, déplore sa triste situation: « Méchante femme et point de pain! ah! quel destin! » dit-il. Le tonnerre gronde: Mercure paraît et lui annonce que Jupiter, touché de sa misère, remplira les trois premiers souhaits qu'il voudra former. Blaise, embarrassé, va consulter le bailli, avec qui il se met à table. On boit. Blaise sait que le bailli aime l'anguille, il voudrait pouvoir lui en offrir une; à peine ce souhait est-il formé qu'une anguille paraît sur la table. Mme Blaise, voyant que son mari a si mal profité de ce premier souhait, devient furieuse. Dans son premier mouvement, Blaise souhaite de la voir muette, ce qui s'accomplit aussitôt; enfin, il lui fera sacrifice du troisième souhait pour lui rendre la langue qu'elle a si bien pendue, si elle consent au mariage de Suzette avec Colin. Margot se rend et recouvre la parole. On s'en aperçoit bientôt, car les mots sortent en foule de sa bouche, ils se pressent jusqu'à ce qu'enfin la source en soit épuisée.

On voit que cette pièce est une plaisanterie de plus à l'endroit des femmes qui ont la démangeaison de trop parler. Elle eut vingt-quatre représentations successives, ce qui était beaucoup alors; mais pas assez pour enseigner aux femmes les avantages du silence; car on la reprit souvent. Philidor n'avait pas encore donné de meilleure musique; celle du *Bûcheron* fut fort applaudie; on l'entendit longtemps avec plaisir.

BÛCHERON (LE), opéra-comique, musique de Benda, représenté à Gotha vers 1770 et à Leipzig en 1778.

BÛCHERON (LE), opéra allemand, musique de Reichardt, représenté en 1775 à Berlin.

BUISSON VERT (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. de Fonteilles, musique de M. Léon Gastinel, représenté au Théâtre-Lyrique le 15 mai 1861. Le livret est trop naïf, trop nul pour qu'on en doive donner l'analyse. Le *Buisson vert* est l'enseigne de l'auberge où se passe l'action, dont les personnages sont : un paysan amoureux et poëte, une jeune fille qui répond à sa tendresse, son père, vieux matelot, qui se trouve avoir sauvé les jours du roi de Suède Gustave III, enfin ce monarque lui-même, qui amène le dénoûment par ses libéralités royales. La musique de M. Léon Gastinel, ancien pensionnaire de Rome, méritait un poëme plus favorable à l'inspiration. On a remarqué le chœur: *Salut, monsieur Cornélius*, et un joli chœur de chasseurs. Cet ouvrage a été chanté par Petit, Legrand, Leroy, Serène et Mlle Moreau.

BULL'S HEAD (THE) [*la Tête de Bull*], farce, musique de J. Hart, représentée à Londres vers 1819.

BUON MARITO (IL), opéra, musique de Benda, représenté à Gotha en 1766.

BUONA FAMIGLIA (LA), opéra italien en un acte, paroles et musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à New-York vers 1827.

BUONA FIGLIUOLA (LA), opéra italien, musique de Perillo, représenté à Venise en 1759.

BUONA FIGLIUOLA (LA), opéra-comique en trois actes, parodié en français par Cailhava, sur la musique de Piccinni, et représenté à la Comédie-Italienne le 17 juin 1771.

BUONA FIGLIUONA CREDUTA VEDOVA (LA), opéra, musique de Latilla, représenté à Venise en 1766.

BUONA FIGLIUOLA MARITATA (LA), opéra italien, musique de Nicolas Piccinni, représenté à Rome le 27 juillet 1769, et à

Paris, sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 15 avril 1779. Cet opéra fit partie de la suite d'ouvrages italiens proposés à l'admiration des uns, aux sarcasmes des autres par le directeur De Vismes, dans la campagne glucko-piccinnienne de 1778-1779. Le véritable titre de la pièce est : la *Cecchina, ossia la buona Figliuola*, mais le sous-titre a prévalu. A Rome, cet ouvrage excita des transports d'admiration poussés jusqu'au fanatisme : il n'y avait pas eu jusqu'alors de succès plus brillant; celui de la *Cecchina* fut universel. Le livret était tiré du roman de *Paméla*, qui a fourni au théâtre un grand nombre de comédies. La Bonne fille est une orpheline retirée dans un château et élevée par une dame qui en prend le plus grand soin. Sa beauté, ses vertus, l'ont fait aimer d'un jeune seigneur; elle a su plaire aussi au jardinier, qui veut l'épouser. La femme de chambre de la dame et une paysanne coquette, qui aspirent toutes les deux à la main du jardinier, répandent des soupçons sur la sagesse de la Bonne fille. Le jeune seigneur en est offensé; la maîtresse du château veut la faire enlever et l'envoyer dans un couvent pour la soustraire à la passion du marquis amoureux ; le jardinier la délivre des mains des ravisseurs, et la conduit en triomphe ; mais le marquis l'emmène à son tour. Enfin arrive un soldat allemand, qui vient s'informer d'un enfant que le colonel a laissé malade, en passant dans le village, d'où il avait été obligé de fuir avec précipitation, à cause d'une affaire d'honneur. Le colonel vient lui-même, et rceonnaît sa fille, qu'il accorde en mariage au jeune seigneur.

L'opéra de Piccinni s'empara de tous les théâtres d'Italie, ct partout il produisit la même sensation. On ne voulait plus entendre d'autre musique; le peuple demandait toujours la *Buona Figliuola*, à l'exclusion de compositions plus récentes. Les modes, les enseignes de cafés, de boutiques, les coiffures étaient *à la Cecchina*. Ce fut le premier exemple de cette vogue dont nous avons été souvent témoins pour quelques opéras modernes. « Ce fut dans la *Cecchina*, si l'on en croit l'historien de l'*Opéra-Italien*, que Piccinni fit entendre pour la première fois des finales avec des changements de tons, de rhythmes et de mouvements, qui renfermaient plusieurs scènes. Logroscino, à qui l'on devait l'invention de ces finales (1730), les écrivait sur un seul thème. Cette idée originale, précieuse, de la coupe et de la conduite des finales fut une des causes du succès merveilleux de la pièce. Jomelli, passant à Rome, à son retour de Stuttgard, avait les oreilles fatiguées des éloges prodigués à la *Buona Figliuola;* d'un ton de mépris, en parlant du compositeur et de son ouvrage, il disait à ses familiers : *Sarà qualche ragazzo e qualche ragazatta ;* mais, après avoir entendu l'ouvrage, il déclara solennellement, avec la sincérité digne d'un si grand maître, que Piccinni était inventeur.

Une représentation de la *Buona Figliuola maritata* sur le théâtre de Feltri, petite ville à sept lieues de Venise, fut signalée par un déplorable accident. Vers la fin du spectacle, un violent orage éclate tout à coup ; la foudre pénètre dans la salle par les combles du bâtiment, et éteint toutes les lumières. Les spectateurs poussent des cris d'effroi ; le tumulte, la confusion deviennent horribles. On se précipite dans les corridors; chacun cherche dans les ténèbres une issue pour fuir ce lieu de désolation. Quand la salle est enfin éclairée de nouveau, un effrayant tableau s'offre aux yeux : de tous côtés, on voit des hommes, des femmes et des enfants privés de sentiment ; dix personnes étaient réduites en cendres, et près de quatre-vingts grièvement blessées.

BUONA FIGLIUOLA MARITATA (LA), opéra italien, musique de Scolari, représenté à Venise en 1762.

BUONDELMONTE, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Florence en 1844.

BUONTEMPONE DELLA PORTA TICINESE, opéra-bouffe italien, musique de Mandanici, représenté à Milan en 1841.

BUONO D'ANTONA (IL), opéra italien, musique de Traetta, représenté à Florence en 1756.

BURBERO DI BUON CUORE (IL) [*le Bourru bienfaisant*], opéra, musique de Martini (Vincent Martin, dit), livret de Da Ponte, représenté à Vienne en 1785, et à Paris, au théâtre Feydeau, le 22 février 1791.

BURG FALKENSTEIN (DIE) [*le Bourg de Falkenstein*], opéra allemand, musique de G.-F. Grund, écrit vers 1820, (non représenté).

BURG-FRAU (DIE) [*la Dame du château*], opéra allemand, musique de Titl, représenté à Prague vers 1830.

BURGRAVI (I), opéra italien, musique de Salvi (Matteo), représenté à la Scala de Milan en 1845.

BÜRGSCHAFT (DIE) [*la Caution*], opéra allemand, musique de Blumenrœder, représenté en Allemagne en 1824.

BÜRGSCHAFT (DIE) [*la Caution*], grand opéra en trois actes, musique de François Lachner, représenté à Munich en 1834.

BÜRGSCHAFT (DIE) [*la Caution*], opéra allemand, musique de G. Hellmesberger, représenté à Hanovre en 1848.

BURLA (LA), opéra italien, musique de Aspa, représenté au théâtre del Fondo le 18 mai 1832.

BURLA PER CORREZIONE (UNA), opéra italien, musique de Chiaramonte, représenté au théâtre Paganini de Gênes en 1855.

BUTTE DES MOULINS (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Gabriel et Desforges, musique de A. Boieldieu, représenté au Théâtre-Lyrique le 6 janvier 1852. Le sujet est assez bizarre : il s'agit d'une conspiration des membres de la société de l'Epingle noire et de l'attentat commis, rue Saint-Nicaise, contre les jours du premier consul. Une famille de porteurs d'eau est compromise, par suite de la transformation d'un tonneau en machine infernale. Les personnages de la pièce sont un comte de Saint-Céran, conspirateur; un bonhomme Brichard, qui a promis la main de sa fille Mariette à trois prétendants : à son neveu Robert, tambour-major, revenant d'Italie; à Eloi, son frère; au citoyen Dorliton, clerc du commissaire de police. Tout se termine par la proclamation de l'innocence de ces pauvres Auvergnats et par un défilé triomphant sur la Butte des Moulins.

Dans le premier acte, on distingue la romance chantée par Eloi et un bon quatuor pour voix d'hommes; dans le second, le compositeur a montré autant d'habileté que de goût dans le gracieux chœur de la fontaine, dans le duo entre Eloi et Mariette : *A l'eau, à l'eau!* et dans les couplets du tambour-major. Le finale, qui débute par un quintette sans accompagnement, est remarquable. Cet ouvrage a eu pour interprètes : Meillet, Junca, Neveu et Mlle Rouvroy.

C

CABALEUR (LE), opera-comique en un acte, paroles de Lebrun-Tossa, musique de Jadin, représenté à l'Opéra-Comique, rue Favart, le 11 janvier 1795.

CABANE DE MONTAINARD (LA), mélodrame en trois actes, paroles de Frédéric et Victor Ducange, musique de Schaffner, représenté à la Porte-Saint-Martin le 26 septembre 1818.

CABARET DES AMOURS (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Prosper Pascal, représenté à l'Opéra-Comique le 8 novembre 1862. Cet ouvrage offre une particularité : deux acteurs y jouent quatre personnages. Couderc et Mme Chollet-Byard se sont acquittés avec habileté de cette double tâche.

CABINET (THE), opéra anglais, musique de Moorhead, représenté sur le théâtre de Covent-Garden à Londres en 1802. Moorhead était irlandais. Il eut pour collaborateur John Davy et Braham; cette pièce paraît avoir joui d'une certaine vogue chez nos voisins, car elle fut donnée pendant quelques années sur plusieurs théâtres.

CABRIOLET JAUNE (LE), opéra-bouffon, en un acte, paroles de Ségur jeune, musique de Tarchi, représenté à l'Opéra-Comique le 6 novembre 1798, repris au même théâtre avec des changements en 1800.

CACCIA D'ENRICO IV (LA) [*la Chasse de Henri IV*], opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1784.

CACCIA D'ENRICO IV (LA), opéra italien, musique de Tossi, représenté à Barcelone en 1788.

CACCIA D'ENRICO IV (LA), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1822.

CACCIA DI ENRICO IV (LA), opéra-buffa, musique de Tarchi, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1783.

CACCIA DI HENRICO IV (LA), opéra italien, musique de Puccita, représenté au théâtre Italien de Paris le 28 octobre 1815.

CACCIA IN ETOLIA (LA), opéra italien, musique de Chelleri, représenté à Venise en 1715.

CACCIA INTERROTTA (LA) [*la Chasse interrompue*], opéra-bouffe en un acte, musique de Siri, représenté au théâtre del Fondo à Naples en 1792.

CACCIATOR DELUSO (IL) [*le Chasseur trompé*], opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1769.

CACCIATORI E LA DONNA CHE VENDE LATTE (I) [*les Chasseurs et la laitière*], opéra italien, musique de Fortunati, représenté à Parme en 1769.

CACHETTE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique de Ernest Boulanger, représenté à l'Opéra-Comique dans le mois d'août 1847. Cette pièce est une sorte de mélodrame dont la donnée est invraisemblable. La scène se passe au temps de Cromwell. Le protecteur veut se faire livrer la fille d'un de ses ennemis politiques, sir Arundel. La nourrice de cette enfant pousse le dévouement à la famille de son maître jusqu'à substituer sa propre fille à celle que réclame Cromwell. Ce n'est que dix-sept ans après que la naissance et le rang des deux sœurs de lait sont constatés. Le titre de cet ouvrage n'est justifié que par une circonstance accessoire, c'est-à-dire par un trésor que la paysanne Hélène a caché dans une armoire, et qui, tombant entre les mains d'un vertueux paysan, sert, comme dans la *Dame Blanche*, à racheter le château de sir Arundel. Nous signalerons dans la partition les couplets d'Hélène, *Dieu sur toi veillera;* ceux d'Alice, au second acte : *Chante, ma fillette, ta chanson d'amour ;* l'air de basse, *Sous le toit paternel*, et, au troisième acte, un bon duo pour soprano et ténor. Cet ouvrage n'a pas eu de succès, malgré le mérite de la musique et l'interprétation satisfaisante qu'en ont faite Audran, Hermann-Léon, Ricquier, Sainte-Foy, Mlles Révilly, Grimm et Lavoye.

CADET (LE), opéra-comique en un acte, musique de Reuling, représenté au théâtre de la porte de Carinthie, à Vienne, en décembre 1834. La pièce a pour sujet l'enrôlement d'une femme dans le régiment de son mari et diverses aventures qui en découlent. C'est Mlle Heinefetter qui a chanté le rôle de cette amazone.

CADETTO DI GUASCOGNA (IL), opéra italien, musique de M. Ferrari, représenté au théâtre Carlo-Felice, à Gênes, en décembre 1864.

CADI DUPÉ (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Lemonnier, musique de Monsigny, représenté sur le théâtre de la foire Saint-Laurent, le 4 février 1761. Cette pièce, tirée des *Mille et une Nuits*, a pour principal ressort une double méprise fort piquante. Le poëte Sedaine fut frappé des qualités de cet ouvrage, et surtout de la verve comique du duo entre le cadi et le teinturier Omar. Il se lia d'amitié avec le compositeur, et leur collaboration produisit plusieurs œuvres remarquables, entre autres le *Roi et le Fermier*, *Rose et Colas* et le *Déserteur*.

CADMUS, opéra allemand, musique de J.-P. Kunzen, représenté à Hambourg vers 1730.

CADMUS ET HERMIONE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Quinault, musique de J.-B. Lulli, représentée par l'Académie royale de musique à Bel-Air, près du Luxembourg, au mois d'avril 1673. Cette partition n'eut pas moins de six éditions in-4°, publiées de 1673 à 1737. Elle fut neuf fois reprise et toujours avec succès. Lulli retoucha souvent son œuvre et y introduisit des personnages et des motifs de ballets nouveaux. Le style en est noble et soutenu, et si l'orchestre n'était pas trop simple pour nos oreilles accoutumées à une sonorité peut-être exagérée, nul doute que les récitatifs et que plusieurs mélodies n'obtînssent un succès égal à ceux de nos chefs-d'œuvre classiques. La scène d'adieu de Cadmus et d'Hermione est une des plus belles qu'il y ait eues au théâtre. C'est à la cinquième reprise de l'opéra de *Cadmus et Hermione* que débuta, au mois de décembre 1690, la célèbre Mlle Maupin, dans le rôle de Pallas. Nous ne parlerons pas ici des aventures de la débutante, de son goût excentrique pour l'exercice des armes et pour le costume masculin. Un manuscrit du temps, que nous avons sous les yeux, mentionne comme une hardiesse inusitée jusqu'à cette époque, que, pour marquer au public la reconnaissance de son bienveillant accueil, Mlle Maupin se leva debout dans sa machine, et, levant son casque, salua l'assemblée, qui répondit par de nouveaux applaudissements. Cette actrice, fort jolie, avait une voix de contralto magnifique, et possédait des qualités de tragédienne assez distinguées pour qu'on lui confiât presque toujours les premiers rôles pendant le séjour qu'elle fit à l'Académie royale de mu-

sique, de 1690 à 1705. Les contemporains prétendent qu'elle n'était pas musicienne, et qu'elle suppléait à cette ignorance par une mémoire prodigieuse.

CADUTA D'AMULIO (LA) [*la Chute d'Amulius*], opéra italien, musique de Pampani, représenté en Italie en 1746.

CADUTA DE' DECEMVIRI (LA) [*la Chute des Décemvirs*], opéra italien en trois actes, musique de Scarlatti, représenté à Naples en 1706.

CADUTA DE' DECEMVIRI (LA), avec des scènes bouffes, opéra italien, musique de Vinci, représenté en 1727 au théâtre San-Bartolomeo de Venise.

CADUTA DE' GIGANTI (LA) [*la Chute des Géants*], opéra, musique de Gluck, représenté à Londres en 1746.

CADUTA DI ELIO SEJANO (LA), opéra italien, musique de Sartorio, représenté à Venise en 1667.

CAERNAVON CASTLE (THE) [*le Château de Caernavon*], opéra anglais, musique de Attwood, représenté à Hay-Market en 1793.

CAFÉ DU ROI (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Meilhac, musique de M. Deffès, représenté au Théâtre-Lyrique le 16 novembre 1861. L'auteur du livret a mis en scène un épisode de la jeunesse de Louis XV. C'est une pure invention à laquelle la musique de M. Deffès a donné quelque attrait. La chanson de table, le duo entre le marquis et Gilberte, l'arrangement des couplets de Lulli et de Rameau; enfin l'air chanté par Louis XV :

C'est un enfant
Qui s'est endormi sous ma garde....

ont mérité des applaudissements. Mlle Girard a chanté, avec verve et finesse, le rôle de Louis XV, et Mlle Baretti, celui de Gilberte. Cet ouvrage avait obtenu du succès à Ems le 17 août de la même année.

CAFÉ DI BARCELONNA (IL), opéra, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Barcelone en 1788.

CAFFETIERA (LA), opéra italien, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1788.

CAFFETIERA DI SPIRITO (LA), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Brescia en 1777.

CAFFETIERA DI SPIRITO (LA), opéra italien, musique de Dussek (François-Benoît), frère du célèbre pianiste, représenté à Milan vers 1780.

CAFFETIERE (IL), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1839.

CAGE (LA), opéra allemand, musique de Kleinheinz, représenté à Pesth à la fin du XVIIIe siècle.

CAGE (LA), opéra allemand, musique de Kocher, représenté à Stuttgard, au commencement du XIXe siècle.

CAGE (LA), opéra en un acte, musique de Lobe, représenté à Weimar vers 1821.

CAGLIOSTRO ou **LA SÉDUCTION**, opéra-comique en trois actes, paroles de Saint-Cyr et Dupaty, musique de Dourlen et Reicha, représenté au théâtre Feydeau le 27 novembre 1810.

CAGLIOSTRO, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 10 février 1844. La scène se passe, en 1780, dans un salon de Versailles. Le charlatan, alors fort à la mode, veut profiter de son crédit pour épouser une riche héritère. Lui-même est marié à une cantatrice italienne devenue *prima donna* au théâtre San-Carlo, à Naples. Cagliostro a pour rival un jeune chevalier qui, après avoir été victime des machinations de l'alchimiste, finit par le démasquer. Cet imbroglio est intéressant et le dialogue est spirituel. La musique en est peu saillante; on n'a guère remarqué que l'air de la *Corilla*, chanté par Mme Anna Thillon *C'est le caprice ;* l'air de Cagliostro, chanté par Chollet : *Fortune inconstante et légère*, et des effets heureux d'instrumentation dans la scène de somnambulisme. Mocker, Henri, Grignon, Mmes Boulanger et Potier ont secondé les deux principaux interprètes.

CAÏD (LE), opéra-bouffe en deux actes et en vers libres, paroles de M. Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 3 janvier 1849. On ne peut nier que cet ouvrage ne soit amusant et la musique très-agréable. Cependant, à notre avis, l'ensemble a un caractère de vulgarité, de familiarité et de parodie qui n'est pas celui de l'*opera-buffa*, ni même de l'ancien opéra-comique. La partition fourmille de motifs charmants. On retrouve dans l'harmonie, sous des dehors piquants, les formes scientifiques

les plus pures; l'instrumentation est ravissante. D'où vient donc l'impression dont nous avons parlé plus haut? Probablement de la disparate des costumes et de ce genre de pièces dont les gens de goût ont vu avec peine le succès toujours croissant en France; pièces dans lesquelles aucun sentiment vrai et pris au sérieux ne vient reposer l'esprit du spectateur des bouffonneries et des *cascades* des acteurs. Une alliance aussi continuelle du plus noble des arts avec les côtés infimes du caractère humain nous paraît regrettable. Si elle n'a pas empêché M. Ambroise Thomas d'écrire une partition brillante, qui a assuré le succès d'une œuvre lyrique telle que celle du *Caïd*, elle a inspiré une quantité vraiment trop considérable de méchantes petites opérettes qui ont imprimé à l'art un caractère trivial en désaccord avec l'esprit français. Un barbier, venu en Algérie, ne trouve pas à exercer son industrie : dans l'espoir de se faire donner 20,000 boudjous de récompense, il propose au caïd de lui faire connaître les gens qui se promettent de lui donner des coups de bâton pendant l'exercice nocturne de ses fonctions de magistrat. Le caïd accepte le marché, se promettant *in petto* de substituer la main de sa fille aux 20,000 boudjous; mais le cœur de Biroteau appartient à Mlle Virginie, modiste de la rue Vivienne, qui est aussi venue chercher fortune en Algérie, tandis que la fille du caïd est éprise d'un tambour-major français. Pour abréger, après une scène de méprises dans laquelle le barbier administre lui-même au caïd les coups de bâton dont il devait le préserver, le malheureux est amené à payer les 20,000 boudjous en échange d'un pot de pommade, recette infaillible contre la bastonnade. L'ouverture est vive et originale. Les couplets de la diane, *l'Amour, ce dieu profane*, et l'air *le Tambour-major*, ont de la rondeur et de la verve; le duo entre le barbier et la modiste est un morceau charmant; le premier acte se termine par un excellent quintette, sans accompagnement d'abord, et ensuite accompagné par l'orchestre. Le second acte renferme une jolie romance accompagnée par la harpe; un nocturne gracieux, pour soprano et basse, *O ma gazelle;* l'air, si souvent chanté dans les concerts, *Plaignez la pauvre demoiselle*, qui est très-brillant; le trio comique dans lequel se trouvent quelques traits d'un goût douteux, imposés au compositeur par la nature du sujet. Le finale est un chef-d'œuvre de comédie musicale. Le succès du *Caïd* s'est maintenu depuis quinze ans, et tout lui présage encore une longue et brillante carrière. Le rôle de Virginie a été un des meilleurs de Mme Ugalde. Hermann-Léon chantait et jouait très-bien celui du tambour-major. Mlle Decroix, Sainte-Foy, Boulo et Henri complétaient le personnel de la représentation.

CAÏN ET ABEL, opéra, musique de Foertsch (Jean-Philippe), représenté en Allemagne en 1689.

CAÏN ET ABEL, mélodrame, musique de Spindler, représenté à Breslau et à Vienne vers 1795.

CAPRICE DE FEMME (UN), opéra-comique en un acte, paroles de Lesguillon, musique de Paër, représenté à l'Opéra-Comique le 23 juillet 1834. Il est regrettable pour un musicien de goût, tel que l'était Paër, d'avoir eu à traiter un de ces livrets mort-nés dont la banalité n'est rachetée par aucune qualité. La pièce ne répond pas même à son titre. Madame Aglaé Surville est l'épouse d'un honnête banquier, qui la néglige trop souvent à son gré pour vaquer à ses opérations financières. Elle imagine de lui inspirer de la jalousie en encourageant les assiduités d'un nommé Valbrun. Le mari découvre le manége et veut donner une leçon à sa trop exigeante moitié. Il feint d'entrer dans une grande colère et sort chargé d'une boîte à pistolets. On entend une double détonation. Aglaé se trouve mal et ne revient à elle que dans les bras de l'adoré Surville. Un espace de treize ans sépare cet opéra de celui du *Maître de Chapelle*, et néanmoins on n'y a remarqué aucune trace de défaillance. L'introduction est traitée avec esprit; l'air chanté par Mme Casimir, l'air bouffe de Mme Boulanger et un trio de ces deux chanteuses avec Lemonnier sont remarquables. Ponchard chantait aussi dans cet ouvrage, mais un rôle sacrifié.

CAIO MARIO, opéra, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1717.

CAJACCIELLO DISERTORE, opéra en un acte, musique de Catrufo, représenté à Malte en 1792.

CAJETTO, drame musical, musique de Bertoni. Ce drame a été joué et chanté par des enfants dans le palais Labia, à Venise en 1747.

CAJO FABRIZIO, opéra italien, paroles de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1729.

CAJO FABRIZIO, opéra italien, paroles de Zeno, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Rome en 1731.

CAJO FABRIZIO, opéra italien, paroles de A. Zeno, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1747.

CAJO GRACCO, opéra italien, musique de Leo, représenté au théâtre San-Bartolomeo de Naples en 1720.

CAJO GRACCO, opéra italien, musique de Buononcini (Antoine), représenté sur les théâtres de l'Italie vers le milieu du XVIIIe siècle.

CAJO MARIO, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Ferrare en 1722.

CAJO MARIO, opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1757.

CAJO MARIO, opéra italien, musique de Scolari, représenté à Milan vers 1763.

CAJO MARIO, opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1764.

CAJO MARIO, opéra italien, musique de Anfossi, représenté à Venise en 1769.

CAJO MARIO, opéra italien, musique de Monza, représenté à Venise en 1777.

CAJO MARIO, opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Rome en 1780.

CAJO MARIO, opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Naples en 1784.

CAJO MARIO, opéra italien, musique de Bertoni, représenté vers 1788.

CAJO MARIO, opéra, musique de J. Giordani, représenté à Venise en 1790.

CAJO MARZIO CORIOLANO, opéra italien, musique de Pulli, représenté au théâtre Saint-Charles en 1745.

CAJO MARZIO CORIOLANO, opéra italien, paroles de Moniglia, musique de Cattani (Lorenzo), moine augustin, né en Toscane dans la seconde moitié du XVIIe siècle.

CAIO OSTILIO, opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Faenza en 1788.

CAJO OSTILIO, opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Rome en 1791.

CALAMITÀ DE' CUORI (LA), opéra italien en trois actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1774.

CALAMITÀ DE' CUORI (LA), opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1752.

CALAMITÀ DE' CUORI (LA), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Vienne en 1793.

CALANDRINO (IL), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Venise en 1771.

CALANDRINO (IL), opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Londres en 1778.

CALFAT (LE), opérette, paroles de M. Pol Mercier, musique de M. E. Cahen, représentée aux Folies-Nouvelles en novembre 1856.

CALIFFO E LA SCHIAVA (IL) [*le Calife et l'Esclave*], opéra italien, paroles de Romani, musique de Basili, représenté au théâtre de la Scala le 11 août 1819.

CALIFE DE BAGDAD (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Saint-Just, musique de Boieldieu, représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 16 séptembre 1800. Le sujet est emprunté aux contes arabes. Isaoun, comme Jean de Paris, veut s'assurer s'il peut être aimé pour lui-même, et c'est sous un travestissement qu'il fait la cour à l'aimable Zetulbé. On le prend pour un brigand redouté dans le voisinage. L'effroi de Lémaïde, mère de Zétulbé, est à son comble. Malgré les apparences, le cœur de la jeune fille reste constant. Il y a dans la pièce naturellement un cadi ridicule et bafoué, ainsi qu'une suivante fort espiègle. Le dialogue est spirituel, la musique charmante et d'une grande fraîcheur. L'ouverture est une des meilleures productions instrumentales de Boieldieu. C'est une délicieuse fantaisie que cet opéra. On en a vanté longtemps la prétendue couleur locale. Il faut s'entendre : Boieldieu avait trop d'esprit et de goût pour introduire au théâtre l'affreux charivari connu sous le nom de musique orientale, reste barbare, dégénéré et presque méconnaissable des antiques mélopées. Il a cherché à exprimer les images que peut produire en notre esprit la conception idéale; un Orient entrevu à travers le prisme de notre civilisation européenne. Tout est à citer dans la partition : le chœur ravissant du commencement, dont M. Félicien David a donné, sans s'en douter, une charmante réminiscence dans *Lalla-Roock*, l'air de *Késie*, les duos, les couplets. Cet ouvrage a eu près de huit cents représentations et continue encore, de loin en loin, d'occuper l'affiche du théâtre de l'Opéra-Comique. M. Martinet en a donné sur son théâtre des Fantaisies-Pari-

siennes des représentations intéressantes. Cette musique de Boieldieu, d'un sentiment plein de fraîcheur et de jeunesse, fait doublement plaisir lorsqu'elle a pour interprètes, comme sur ce petit théâtre, des artistes jeunes tout récemment sortis de la volière du Conservatoire.

CALIFO DI BAGDAD (IL), opéra italien, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1812, et à l'Opéra-Italien de Paris, le 22 mars 1817. On introduisit dans cet ouvrage un dialogue parlé sans récitatif. Cet essai ne réussit pas.

CALIGULA DELIRANTE, opéra italien, musique de Pagliardi, représenté à Venise en 1672.

CALIPSO ABBANDONATA, opéra sérieux italien, musique de Romano (Louis), représenté à Brünn en 1793.

CALISTA, opéra, musique de Cavalli, représenté à Venise en 1651.

CALLIAS ou **NATURE ET PATRIE**, drame héroïque en un acte et en vers, mêlé de musique, poëme d'Hoffman, musique de Grétry, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 19 septembre 1794. Cet ouvrage, dans lequel Hoffman fit acte de civisme littéraire, présente des Grecs de Marathon et de Salamine plutôt que des Français de l'an II de la République. On a fort remarqué ce beau vers que Callias adresse à l'envoyé de Xerxès :

Quand nous serons soumis, nous n'existerons plus.

Grétry prétend, dans ses *Essais sur la musique*, qu'il a cherché à donner à sa partition une couleur antique, en employant de préférence des intervalles de quarte. « Dans l'air de Callias, dit-il, la basse monte à la quarte, et les compositeurs savent que cette marche appartient au chant grégorien. » Cette réflexion montre que Grétry ne savait pas un mot de la théorie musicale des Grecs. Quel rapport peut exister entre le tétracorde, le diatessaron et la mélodie de l'air de Callias? — « A la fin de cet air, continue-t-il, le trait exécuté par le chant et par la basse est purement ecclésiastique ; je ne me serais pas servi d'autres intonations si j'avais parlé de la religion sainte qui unit nos cœurs à la divinité. » Cette prétention était au-dessus du talent de Grétry, auquel les sujets gracieux et tendres convenaient mieux que les sujets antiques. Le célèbre chanteur Elléviou déclamait avec beaucoup d'art les vers du poëte.

CALLIRHOÉ, tragédie-opéra en cinq actes avec prologue, paroles de Roy, musique de Destouches, représentée à l'Académie de musique le 27 décembre 1712. Le sujet de la pièce est tiré des *Achaïques* de Pausanias. On ne s'explique pas le goût de Louis XIV pour la musique de Destouches, qui n'eut dans sa vie qu'un véritable succès, celui d'*Issé*, opéra joué en 1697. Un couplet satirique du temps montre que les partisans et les détracteurs de la musique de Destouches étaient en nombre à peu près égal.

Roy sifflé,
Pour l'être encore,
Fait éclore
Sa *Callirhoé*,
Et Destouche,
Met sur ses vers
Une couche
D'insipides airs.
Sa musique,
Quoique étique,
Flatte et pique
Le goût des badauds.
Heureux travaux !
L'ignorance
Récompense
Deux nigauds.

Dauvergne retoucha la musique de *Callirhoé* pour la représentation qui eut lieu de cet ouvrage à l'Opéra en 1773.

CALLIROE, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Stuttgard en 1770.

CALLIROE, opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Milan en 1778.

CALPURNIA, opéra italien, musique de Heinichen, représenté au théâtre San-Angelo, à Venise, en 1713.

CALPURNIA, opéra, musique de Bononcini, représenté à Londres en 1724.

CALYPSO, opéra allemand, musique de Kuhn, inédit. Commencement du XIXe siècle.

CALYPSO, opéra, musique de Winter, représenté à Londres au théâtre du Roi en 1803.

CALYPSO, opéra, musique de Boieldieu, représenté à Saint-Pétersbourg en 1807. Cet ouvrage a été composé sur le livret mis déjà en musique par Lesueur et joué sous le titre de *Télémaque*.

CALYPSO ET TÉLÉMAQUE, musique de Galliard, représenté à Hay-Market à Londres en 1712.

CALZOLAJA (LA) [*la Cordonnière*], opéra italien, musique de Generali, représenté à Venise en 1803.

CALZOLAJO DI STRASBURGO (IL) [*le Cordonnier de Strasbourg*], opéra italien, musique de Sarti, représenté à Modène en 1769.

CAMBIALE DI MATRIMONIO (LA), opéra en un acte, composé par Rossini, alors âgé de dix-neuf ans, et représenté à Venise, pendant l'automne de 1810, sur le théâtre San-Mosè. Ce fut le premier pas du chantre de Pesaro dans la carrière qu'il a illustrée par tant de chefs-d'œuvre.

CAMBISIO (IL), opéra italien, avec des intermèdes bouffes, musique de Scarlatti, représenté au théâtre San-Bartolomeo de Naples en 1719.

CAMBRO-BRITONS, opéra anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market, à Londres, en 1798.

CAMBYSE, opéra, musique de C.-L.-P. Grua, représenté à Manheim le 17 janvier 1742.

CAMERIERA ASTUTA (LA), opéra italien, musique de Paini, représenté en Italie vers 1800.

CAMERIERE DI SPIRITO (LA), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Venise en 1787.

CAMILLA, opéra, musique de Buononcini, représenté à Vienne vers 1692.

CAMILLA, opéra italien, paroles de Carpani, musique de Paër, représenté à Vienne en 1801, et à l'Opéra-Italien de Paris, le 5 novembre 1804.

CAMILLA, opéra, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie en 1810.

CAMILLE, REINE DES VOLSQUES, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, représentée par l'Académie royale de musique, le 9 novembre 1717. Voici la distribution de la pièce, qui peut donner l'idée des principaux éléments de la troupe de l'Opéra à ce moment. La nymphe de la Seine, Mlle Antier; Flore, Mlle Poussin; Zéphire, Murayre, Mars, Le Myre; Camille, Mlle Journet; Almon, Thévenard; Rutile, Mantienne; Aufide, Hardouin; Cérite, Cochereau. Ballet : Bergères, Volsques, etc., Dumoulin, Pécourt, Danguille, etc.

CAMILLE ou **LE SOUTERRAIN**, opéra-comique en trois actes, en prose, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté pour la première fois aux Italiens, le 19 mars 1791. Le sujet de cet ouvrage est tiré du roman d'*Adèle et Théodore*, de Mme de Genlis. Il y a des scènes déchirantes que la muse gracieuse de Dalayrac semblait peu propre à interpréter, et dont cependant il se tira avec honneur. La couleur de cet ouvrage est juste et les accompagnements y sont plus travaillés que dans *Nina*. La chanson, *Notre meunier chargé d'argent*, a été populaire. Paër a traité le même sujet, mais moins heureusement. Cet opéra a été repris, en 1844, pour le début de Mme Capdeville.

CAMMA, mélodrame, musique de Blumenthal, né à Bruxelles en 1782, mort en 1850.

CAMOËNS, opéra italien, musique de Farina, représenté à Padoue en juillet 1857.

CAMP (LE), mélodrame mêlé de chant, musique de Linley, représenté à Covent-Garden à Londres au mois d'avril 1776.

CAMP DE GRANDPRÉ (LE) ou **LE TRIOMPHE DE LA RÉPUBLIQUE**, opéra en un acte, paroles de Joseph Chénier, musique de Gossec, représenté à l'Opéra, le 27 janvier 1793. Cet ouvrage caractérise une des époques de notre histoire. Avant la représentation à l'Opéra, un chant composé par les mêmes auteurs et connu sous le nom de *Ronde du camp de Grand-Pré*, avait été chanté d'après le titre que nous avons sous les yeux par *les défenseurs de la patrie dans la campagne de 1792, après avoir chassé les Prussiens et les Autrichiens de la Champagne.* C'est une fort jolie mélodie villageoise en *si* bémol à deux quatre, et accompagnée comme tous les chants de cette époque par des clarinettes, des cors et des bassons. En voici le premier couplet; les autres sont loin d'être aussi pacifiques :

> Vous, gentilles fillettes,
> Et vous, jeunes garçons,
> Au son de nos musettes
> Unissez vos chansons;
> Si vous aimez la danse
> Venez, accourez tous,
> Boire du vin de France,
> Et danser avec nous.

CAMP DE MAËSTRICHT (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de M. Rechenar, musique de M. Ed. Servel, représenté à Montpellier en avril 1859.

CAMP DE SILÉSIE, opéra en trois actes, paroles de Rellstab, musique de G. Meyerbeer, représenté pour la première fois à Berlin le 8 décembre 1844. L'action est des plus simples, mais l'intérêt en a paru suffisant dans un pays où le nom du grand Frédéric a conservé

tant de prestige. On est en pleine guerre. Le roi, poursuivi par des pandours, se réfugie chez un vieux capitaine nommé Saldorf. Traqué de tous côtés, Frédéric est sauvé par le dévouement héroïque de son vieux soldat qui lui fait prendre les habits de son fils et revêt celui-ci des insignes royaux. Le roi échappe ainsi au péril qui le menaçait, et, au troisième acte, il récompense son libérateur et sa famille. Les morceaux les plus saillants de cette œuvre, très-admirée en Allemagne, sont, d'abord le récit descriptif de l'aventure du roi par Conrad ; la scène dans laquelle Veilka la bohémienne dit la bonne aventure aux soldats hongrois ; un duo comique et un trio dans le premier acte. Le deuxième acte renferme, outre des chansons de soldats fort originales, le magnifique ensemble de quatre chœurs accompagnés par quatre orchestres dont trois d'harmonie sur la scène. Enfin un trio et un air accompagné par deux flûtes sont les principaux morceaux du troisième acte. G. Meyerbeer a dirigé lui-même l'exécution de son ouvrage, assis au pupitre du chef d'orchestre. Le *Camp de Silésie* n'a pas été donné en France où le sujet aurait eu peu de succès. Mais nous avons pu jouir de la partition admirable du maître ; car il a introduit tous les morceaux que nous avons signalés plus haut dans son opéra de l'*Etoile du Nord*.

CAMP DE SOBIESKI (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Dupaty, musique de Kreutzer, représenté au théâtre Feydeau le 21 avril 1813.

CAMP DES GRENADIERS (LE), opéra, musique de Doppler (Charles), représenté à Pesth en 1852.

CAMP DU DRAP D'OR (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Paul de Kock, musique de Rifaut, Leborne et Batton, représenté à l'Opéra-Comique le 23 février 1828.

CAMPANELLO (IL) [*la Sonnette*], opéra-bouffe en un acte, paroles et musique de Donizetti, représenté en Italie en 1836. Lorsqu'on monta cet ouvrage à Saint-Pétersbourg, en janvier 1864, il fut encore trouvé charmant.

CAMPASPE, opéra, musique de Casali, représenté à Venise en 1740.

CAMPI ELISJ (I), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Milan en 1788.

CANDACE, opéra italien, musique de Lampugnani, représenté au théâtre Saint-Chrysostome, de Venise, en 1740.

CANDALIDE, opéra italien, musique d'Albinoni, représenté à Venise en 1734.

CANDAULE, opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1679.

CANDAULE, RE DI LIDIA, opéra italien, musique de Sarri, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1706.

CANDIANO IV, opéra italien, musique de Ferrari (J.-B.), représenté à Florence en 1842, puis successivement à Milan, à Venise, à Trieste et enfin au théâtre de la Fenice, à Venise, en janvier 1858.

CANDIDAT INSTITUTEUR (LE), opéra en un acte, musique de Mme Paradies, représenté au Théâtre-National de Vienne en 1792.

CANDIDATS DE KAFFKA (LES), opéra allemand en un acte, musique de Bierey, représenté à Dresde en 1798.

CANDOS ou **LES SAUVAGES DU CANADA**, opéra en trois actes, paroles de Delrieu, musique de L.-E. Jadin, représenté à Feydeau en 1797.

CANENTE, tragédie lyrique en cinq actes avec prologue, paroles de La Motte, musique de Colasse, représentée à l'Opéra, le 4 novembre 1700. Canente, nommée ainsi à cause de la beauté de sa voix, mourut de douleur lorsque son époux, Picus, fut changé en pivert. Tel est le sujet de cet opéra. Pour donner une idée du goût du temps, nous dirons ici que la scène du prologue représente le château de Fontainebleau, du côté du parterre du Tibre. Le dieu de ce fleuve, l'Automne et Vertumne, en sont les interlocuteurs. Louis XIV eut assez de confiance dans le mérite de Colasse pour lui donner le privilége d'une Académie de musique qu'il fonda à Lille et qui ne réussit point. Colasse s'adonnait à la chimie, et mourut empoisonné à la suite d'une de ses manipulations.

CANENTE, tragédie lyrique en cinq actes, arrangée par Cury d'après La Motte, musique de Dauvergne, représentée par l'Académie royale de musique le 11 novembre 1760. Colasse était l'auteur de la partition primitive. La fréquence des *fragments* et la reprise d'anciens poëmes, remis en musique par Dauvergne, La Borde, Mondonville, Berton et Grenier dénotent la stérilité de cette époque.

CANGE ou **LE COMMISSIONNAIRE DE SAINT-LAZARE**, opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique, rue Favart, le 18 novembre 1794.

CANONICUS SCHUSTER (*le Chanoine cordonnier*), opéra allemand, musique de Blum, représenté à Berlin vers 1820.

CANTANTE (LA), opéra italien, musique de Sanelli, représenté à Milan en 1841.

CANTATE (LA), opéra italien, musique de Luigi Vespoli, représenté à Naples, sur le théâtre del Fondo, le 20 août 1858.

CANTATRICE (LA), opéra italien, musique de Pescetti, représenté à Venise en 1727.

CANTATRICE BIZARRA (LA), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1793.

CANTATRICE VILLANE (LE), opéra-buffa, musique de Fioravanti, représenté pour la première fois à Turin en 1795, puis à Paris le 30 janvier 1806, et repris aux Italiens en février 1842. Le livret est dans le goût des bouffonneries napolitaines. Pour en donner une idée, nous nous bornerons à dire que le gigantesque Lablache jouait le rôle d'un amoureux podagre et sexagénaire, et se blottissait dans un tonneau pour se dérober à la fureur d'un mari jaloux. La musique est un peu commune, mais pleine de verve et comique au dernier point. L'orchestration est remplie de dessins fort agréables. Nous signalerons la cavatine *Come provar* et un bon duo de basses. Lablache, Mmes Albertazzi et Persiani ont fait admirablement valoir cette amusante farce musicale.

CANTEMIR, opéra allemand, musique de Fesca (Frédéric-Ernest). Il est douteux que cet ouvrage, écrit vers 1820, ait été représenté. Fesca est connu comme compositeur de quatuors excellents.

CANTERINA (LA), opéra italien, musique de F. Haydn, représenté en 1769.

CANTERINA (LA), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1790.

CANTIVERIO APPARENTE (EL), opéra espagnol, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Madrid vers 1805.

CANTONSREVISION (DIE) [*la Revue cantonale*], opéra allemand, musique de Hatter, représenté au théâtre de Kœnigsberg en 1792.

CAPITAINE HENRIOT (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Gustave Vaez et Victorien Sardou, musique de M. Gevaert, représenté à l'Opéra-Comique le 29 décembre 1864. Le livret, laissé inachevé par l'auteur du poëme de la *Favorite*, a été terminé par celui de la *Famille Benoîton*. Il est assez amusant et offre quelques bonnes situations musicales, mais peu variées. L'intrigue est compliquée et enchevêtrée de petits détails assez puérils; c'est du Scribe rajeuni. Il y manque la note émue, la scène dramatique, le cri du cœur. Le capitaine Henriot, c'est-à-dire le Béarnais, fait le siége de Paris. Il a promis d'aller souper chez une belle Parisienne, émerveillée de sa bravoure; un de ses amis, René de Mauléon, est fiancé à Blanche d'Etianges, laquelle se trouve elle-même sous la domination d'un officier espagnol nommé don Fabrice. Tout ce monde se retrouve le soir à l'hôtel d'Etianges. Don Fabrice veut à la fois enlever à Mauléon sa maîtresse et faire prisonnier le Béarnais. Mais, grâce à une invention tout à fait invraisemblable du librettiste, Henri est pris par le traître espagnol pour Mauléon. Celui-ci se laisse passer pour le roi, afin de sauver son maître, quoiqu'il s'imagine que le capitaine Henriot est son rival en amour. C'est là un dévouement plus héroïque que chevaleresque. Au dernier acte, Mauléon, prisonnier des ligueurs, arrive en parlementaire auprès du roi, pour proposer, de la part de Mayenne, certaines conditions. Il sera fusillé si Henri les rejette. Nouveau Régulus, il conseille de ne pas les accepter; d'ailleurs, se croyant trahi par Blanche d'Etianges, il ne tient plus à la vie. Le roi imagine un stratagème au moyen duquel il fait servir don Fabrice à la délivrance de Mauléon, et arrache Blanche de ses mains, pour la remettre entre celles de son ami. La musique a été traitée avec la science, le goût et les ressources qu'on pouvait s'attendre à rencontrer chez un des compositeurs les plus instruits de notre temps. Les chœurs surtout ont été fort goûtés. Nous signalerons le chœur de la *Chasse*, dont les effets d'écho sont ingénieux; le chœur militaire des soldats du roi, au deuxième acte; le duo entre Blanche et Valentine, *Aux soupirs des zéphyrs*, et des couplets qui ont obtenu de suite quelque succès, plutôt parce qu'ils expriment le souhait de la poule au pot qui a rendu si populaire le bon roi Henri,

que par la mélodie, qui est un peu monotone :

Donnons à qui n'a pas,
Il faut que tout le monde vive.

Le rôle du capitaine Henriot a été créé avec succès par Couderc. Les autres rôles ont été chantés par Achard, Ponchard, Prilleux; Mlle Bélia, Augusta Collas et Mme Galli-Marié.

CAPITAINE ROCH (LE), opérette, musique de M. Georges Pfeiffer, représenté dans un concert en présence de Rossini, le 23 février 1862.

CAPITANO TENAGLIA (IL), opéra-buffa, musique de Moneta, représenté à Livourne en 1784.

CAPRICCI IN AMORE (I), opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Venise dans l'automne de 1791.

CAPRICCI D'UNA MARCHESA (I) [*les Caprices d'une marquise*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1759.

CAPRICCIO DRAMATICO (IL), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Turin en 1781.

CAPRICCIO DRAMMATICO (IL), opéra italien, musique de Charles Valentini, représenté à Messine vers 1827.

CAPRICCIOSA ED IL SOLDATO (LA), opéra italien, musique de Carafa (Michel), représenté à Rome en 1822.

CAPRICCIOSA (LA), vaudeville, musique de Dreschsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1820.

CAPRICCIOSA CORRETTA (LA), opéra buffa en deux actes, paroles de Da Ponte, musique de Martini (Vincent), représenté d'abord en Italie, puis à l'Opéra italien de Paris le 25 mars 1815.

CAPRICCIOSA IN CAMPAGNA (LA), opéra bouffe en deux actes, musique de Santi, représenté à Florence en 1781.

CAPRICCIOSA PENTITA (LA) [*la Capricieuse repentante*], opéra en deux actes, musique de Fioravanti, représenté pour la première fois à Turin en 1797, puis à Milan en 1801 et sur le Théâtre de l'Impératrice le 5 septembre 1805. Fioravanti, maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican et auteur d'un grand nombre de messes, a réussi principalement dans la musique bouffe. Le succès qu'obtint la *Capricciosa pentita* décida l'administration du Théâtre-Italien à monter les *Cantatrice villane*, dont le trio est encore connu des chanteurs.

CAPRICCIOSA PENTITA (LA), opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Dresde en 1810.

CAPRICCIOSA RAVVEDUTA (LA) [*la Capricieuse repentante*], opéra italien, musique de François Bianchi, représenté à Venise en 1793.

CAPRICCIOSO CORRETTO (IL), opéra allemand, musique de Seydelmann, représenté à Dresde vers 1774.

CAPRICE AMOUREUX ou **NINETTE À LA COUR** (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Favart, représenté au Théâtre-Italien le 12 février 1755. Cette pièce est imitée de *Berthold à la cour*. L'action se passe à la cour d'Astolphe, roi de Lombardie. La musique a été prise à divers auteurs italiens.

CAPRICE D'ERATO (LE), ballet-opéra en un acte, paroles de Fuselier, musique de Colin de Blamont, représenté à l'occasion de la naissance du dauphin, le dimanche 8 octobre 1730, par l'Académie royale de musique, avec Chassé, Mlles Antier, Le Maure, Eremans, et Mlle Camargo dans le ballet.

CAPRICES DU POËTE (LES), opérette, musique de Mussini, représentée à Berlin en 1803.

CAPTIF (LE), opéra, livret tiré du roman de Cervantes *El Captivo*, musique de M. Lassen, représenté à Bruxelles en mai 1865.

CAPULETTI ED I MONTECCHI (I) [*les Capulets et les Montaigus*], opéra italien en trois actes, livret de Romani, d'après la pièce de Shakspeare, *Roméo et Juliette*, musique de Bellini, représenté pour la première fois à Venise, le 12 mars 1830, et à Paris, le 10 janvier 1833. Le drame émouvant imaginé par l'auteur anglais, où l'amour est exprimé avec plus de passion et de bonheur que dans ses autres pièces, sans doute parce qu'il a écrit celle-ci dans sa jeunesse, a inspiré plusieurs compositeurs. Quoique leurs ouvrages renfermassent des morceaux saillants, aucun d'eux n'a obtenu un succès durable. Steibelt a écrit un ensemble d'un beau caractère dans la scène de la mort de Juliette : *Grâces vertus, soyez en deuil;* Zingarelli a laissé l'air célèbre : *Ombra adorata, aspetta ;* la *Giulietta e Romeo*, de Vaccaj, contient de beaux airs. Dalayrac a vainement essayé de traiter ce sujet trop élevé pour son agréable musette.

Quant à Bellini, son ouvrage se ressent du peu de temps qu'il a employé à l'écrire. Les entrepreneurs du théâtre, à Venise, ayant éprouvé un échec, prièrent Bellini de les tirer d'embarras en improvisant une partition, ce qu'il fit dans l'espace de quinze jours. Il écrivit le rôle de Tebaldo pour Rubini, ceux de Roméo et Juliette pour Judith et Giulia Grisi. Le premier acte est celui qui renferme les plus beaux morceaux : la cavatine de Tebaldo, celle de Roméo et le finale, dans lequel on remarque un trait pour deux voix de soprano à l'unisson, accompagné par le chœur en notes détachées d'un heureux effet. Dans le second acte, au moment où Roméo et Tebaldo vont se battre, le convoi de Juliette passe au fond de la scène; Bellini a trouvé là le motif d'une belle inspiration, mais seulement à la fin de la scène. L'air du *Tombeau* ne saurait être comparé avec l'air de Zingarelli, *Ombra adorata*, que le célèbre sopraniste Crescentini a chanté avec tant de succès. Le réveil de Juliette a été mieux exprimé. Mlles Judith et Giulia Grisi ont produit beaucoup d'effet dans cet opéra. Deux femmes de talent remplissant des rôles aussi sympathiques que ceux de Roméo et de Juliette auraient assuré aux *Capuletti* un succès immense, si le génie de Bellini eût été entièrement à la hauteur de cette belle création dramatique. Les types d'Arsace et de Sémiramide sont moins heureux. La scène des tombeaux, ayant paru manquée, fut transformée en un quatrième acte, dont Vaccaj a fourni la musique, et il faut dire à son honneur qu'il réussit dans cette tâche difficile. C'est sous cette dernière forme que l'opéra de *Capuletti* a été représenté sur la plupart des scènes italiennes.

Sous le titre de *Roméo et Juliette*, il existe une partition française de cet ouvrage, édition augmentée du quatrième acte, scène des tombeaux, musique de Vaccaj : *Nous voici, que le courroux céleste*, et la grande scène : *La tombe est close, elle repose*. C'est M. Crevel de Charlemagne qui en a fait les paroles. Cette partition est devenue la propriété de M. Sylvain Saint-Etienne.

CAQUET DU COUVENT (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Planard et de Leuven, musique de M. Henri Potier, représenté à l'Opéra-Comique le 5 août 1846. Ce livret, dont l'excellent critique Henri Blanchard a revendiqué la propriété, met en scène de jeunes demoiselles aussi naïves que curieuses, et l'intrigue a le même objet que celui de la scène si connue d'*Agnès* dans l'*Ecole des Femmes*. On a remarqué, à travers quelques réminiscences, les couplets mystiques de don Mathias Pacheco, le chœur de la cloche, qui est fort gracieux, et l'instrumentation élégante de l'ouvrage. Mmes Potier et Lavoye ont joué cet acte avec grâce et esprit, bien secondées par Sainte-Foy.

CAQUETS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Mme Riccoboni et Vial, musique de F. Berton, représenté à Feydeau le 19 février 1821.

CARA MUSTAPHA, opéra, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1686.

CARACTÈRES DE L'AMOUR (LES), ballet héroïque en trois actes, avec un prologue, paroles de divers auteurs, musique de Colin de Blamont, exécuté au concert de la Reine, le 12 et le 17 décembre 1736, et à l'Académie royale de musique, le 15 avril 1738. Cet ouvrage eut du succès et fut repris plusieurs fois jusqu'en 1749. L'*Amour constant*, l'*Amour jaloux*, l'*Amour volage* sont les titres des entrées dans cette œuvre médiocre. On y ajouta encore les *Amours du printemps*, le 1er janvier 1739.

CARACTÈRES DE LA FOLIE (LES), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de Duclos, musique de Bury, représenté par l'Académie royale de musique, le mardi 20 août 1743. Cet ouvrage valut au compositeur le titre de maître de la musique du roi. Il était le neveu de Colin de Blamont et son élève. Il est à remarquer que depuis le *Dardanus* de Rameau, représenté en 1739, jusqu'aux *Fêtes de Polymnie*, du même maître (1745), on ne vit paraître aucun ouvrage remarquable.

CARAMO ou **LE HARPONNAGE**, opéra romantique, musique de Lortzing, représenté à Leipzig le 20 septembre 1839.

CARATTACO (*Caractacus, roi des Silures*), opéra, musique de Chrétien Bach, représenté à Londres en 1767.

CARATTACO (*Caractacus*), tragédie lyrique, paroles de A. Peretti, musique de Catelani, représenté à Modène en 1841.

CARAVANA DEL CAIRO (LA), opéra italien, musique de Fabrizzi, représenté à Naples en 1835.

CARAVANE (LA), opéra, musique de Reeve, représenté à Londres en 1803.

CARAVANE DU CAIRE (LA), opéra en trois actes, paroles de Morel de Chedeville, musique de Grétry, représenté à Fontainebleau le 30 octobre 1783, et à l'Académie royale de musique le 15 janvier 1784. L'ouverture de la *Caravane* a fait longtemps les délices de nos pères. On y remarque un motif gracieux, mais c'est tout. L'air de basse du pacha, *C'est en vain qu'Almaïde encore à mes yeux offre ses attraits*, a eu un égal succès. C'est dans cet opéra que se trouve l'air si connu et si populaire : la *Victoire est à nous*. Malgré les prétentions de Grétry à la couleur locale, on ne saurait en découvrir une trace dans son opéra. Il est vrai que MM. Félicien David et Reyer nous ont rendus difficiles sur ce point.

CARCERE D'ILDEGONDA (IL) [*la prison d'Ildegarde*], opéra sérieux en deux actes, musique de Aspa, représenté sur le théâtre Nuovo au mois d'octobre 1831.

CARCERIERE DI SE MEDESIMO (IL) [*le geôlier de soi-même*], opéra italien, musique de Alex. Melani, représenté à Florence en 1681.

CARDILLAC, mélodrame allemand, musique de Schneider (George-Abraham), représenté à Berlin vers 1800.

CARIBALD, opéra allemand, musique de Stunz, représenté à Munich en 1824.

CARILLONNEUR DE BRUGES (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Albert Grisar, représenté à l'Opéra-Comique, le 20 février 1852. L'action de ce sombre mélodrame se passe dans les Flandres, au temps de la domination du duc d'Albe, de sinistre mémoire. Mathéus Claës est un honnête carillonneur que ses émotions patriotiques ont rendu sourd. Il recouvre l'usage de l'ouïe lorsqu'il voit flotter, sur les murs de sa patrie affranchie, l'étendard brabançon. A l'invraisemblance de ce prodige viennent se joindre des épisodes aussi exagérés que peu intéressants, et mieux employés dans d'autres pièces. Béatrix, fille de Mathéus, élève en secret un fils de Marie de Brabant, et s'expose ainsi aux soupçons, à la honte, puis enfin à la malédiction de son père. La princesse la justifie d'un mot. En même temps, le complot éclate et la Flandre est délivrée du joug espagnol. Il n'y a dans cette pièce qu'un personnage sympathique, c'est celui d'une petite chanteuse nommée Mésangère, dont Mlle Félix Miolan a fait une de ses créations les plus charmantes. La partition du *Carillonneur de Bruges* est une des plus distinguées de M. Grisar. Elle se recommande par un sentiment dramatique soutenu, vrai, énergique, et par des inspirations vives et gracieuses. La souplesse et la variété des talents de M. Grisar n'ont pas été assez remarqués. L'air des cloches, *Sonnez, mes cloches gentilles! ah! pour d'autres, sonnez!* joint à une facture excellente, un accent de mélancolie pénétrant. La romance de Béatrix, le *trio de la Bible* ont beaucoup de couleur; dans un genre tout différent, le rôle de Mésangère est traité avec une finesse charmante; la chansonnette du deuxième acte est un bijou musical. Mlles Wertheimber, Félix Miolan (Mme Carvalho) et Révilly ont créé les rôles de femmes, Bataille celui du carillonneur. Les autres ont été interprétés par Boulo, Sainte-Foy et Ricquier. La partition a été réduite pour piano et chant par M. Vauthrot.

CARITEA (LA), opéra seria en deux actes, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1801.

CARLINE, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 24 février 1840. L'invraisemblance du livret n'est pas rachetée par l'agrément des détails. La baronne de Montbreuse, jalouse de l'actrice Carline, qui tourne la tête au vicomte de Quincy, son fiancé, imagine une intrigue dont elle est dupe elle-même. Le vicomte n'en est que plus épris de l'actrice à laquelle il donne tous ses biens, avec une promesse signée de l'épouser. Carline a la générosité de tout refuser. La partition porte l'empreinte de cette facture élégante dont M. Ambroise Thomas a fourni les preuves dans tous ses ouvrages. On a remarqué la ronde des moissonneurs, un joli nocturne entre de Quincy et Carline, un bon trio, et l'air de Carline au troisième acte, chanté avec beaucoup d'intelligence par Mme Henri Potier.

CARLO DI BORGOGNA, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Venise en 1835.

CARLO-FIORAS, opéra historique, musique de Fraenzl, représenté à Munich en 1810.

CARLO IL GRANDE, opéra italien, musique de Gabrieli (Domenico), représenté à Venise en 1688.

CARLO MAGNO, opéra italien, musique de Costanzi, représenté à Rome en 1729.

CARLO MAGNO, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Reggio vers 1814.

CARLO, RE D'ALLEMAGNA, opéra italien, musique de Orlandini, représenté à Venise en 1714.

CARLO, RE D'ALLEMAGNA, opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à Naples en 1716.

CARLO, RE D'ITALIA, opéra italien, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1683.

CARLO ROSA, opéra allemand en trois actes, musique d'Ellerton, représenté en Prusse vers 1830.

CARLOTTA E WERTER, opéra italien, musique de Coccia, représenté à Rome en 1816.

CARLOTTA ED ENRICO, opéra italien, musique de J. Mosca, représenté en Italie vers 1813.

CARMOSINA, opéra italien, musique de Sarria, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en décembre 1853.

CARNAVAL (LE), opéra-ballet en cinq actes, paroles de Molière, Benserade et Quinault, musique de Lulli, représenté le 17 octobre 1675.

CARNAVAL À VIENNE (LE), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1820.

CARNAVAL D'ÉTÉ (LE) ou **LE BAL AUX BOULEVARDS**, parodie du *Carnaval du Parnasse*, par Morambert et Sticotti, musique de Gilbert, représenté à la Comédie-Italienne, à Paris, le 11 septembre 1759. Cette pièce n'a eu qu'une représentation.

CARNAVAL DE VENISE (LE), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, composé par Regnard, musique de Campra, représenté à l'Académie royale de musique, le 28 février 1699. Il est à remarquer que cet ouvrage est terminé par un petit opéra en un acte et en italien, intitulé : *Orfeo nell' inferi*. Les ouvrages de Campra ne sont pas sans mérite, et on peut le considérer comme le compositeur dramatique le plus habile de son temps, à une grande distance de Lulli toutefois, et plus rapproché de Colasse et de Destouches, auxquels il est supérieur par les idées et la facture.

CARNAVAL DE VENISE (LE), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1707.

CARNAVAL DE VENISE (LE), opéra-comique, musique de Linley, représenté à Drury-Lane en 1781.

CARNAVAL DE VENISE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de M. Thomas Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique, le 9 décembre 1857. Le canevas est assez embrouillé. Lelio, en épousant une actrice, a encouru la disgrâce de toute sa famille et particulièrement du signor Palifornio. Celui-ci a composé un concerto de violon qu'il doit exécuter dans un concert. Sylvia, la cantatrice, se présente à sa place, et, sous le titre d'*Ariette sans paroles*, elle chante d'un bout à l'autre le concerto de violon. Son talent et son succès lui font pardonner d'être devenue la femme de Lelio. Cette pièce a été conçue pour Mme Cabel, qui a fait entendre ses vocalises les plus hardies et les plus brillantes. M. Ambroise Thomas, de son côté, lui avait préparé son succès en écrivant des variations charmantes sur le *Carnaval de Venise*, et les traits les plus mélodieux dans l'*Ariette sans paroles*. Les rôles ont été remplis par Stockhausen, Delaunay-Ricquier, Prilleux, Beckers, Mmes Cabel, Félix et Mlle Révilly.

CARNAVAL DES REVUES (LE), précédé du **SOUPER DU MARDI GRAS**, prologue en deux actes et neuf tableaux, paroles de MM. Grangé et Gilles, musique de M. J. Offenbach, représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens, le 10 février 1860. Il y a dans cet ouvrage grotesque une certaine *Tyrolienne de l'avenir*, qui a obtenu un succès de fou rire.

CARNAVAL DU PARNASSE (LE), ballet héroïque en trois actes, avec un prologue, paroles de Fuzelier, musique de Mondonville, représenté, le mardi 23 septembre 1749, à l'Académie royale de musique, et repris l'année suivante. Jelyotte, Chassé et Mlle Fel y chantèrent ; Mlle Camargo joua le rôle de Terpsichore.

CARNEVALE DI MILANO (IL), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté au théâtre Re, de Milan, en 1817.

CARNEVALE DI VENEZIA (IL), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Londres en 1770.

CARNEVALE (IL), opéra italien, musique

de Buroni, représenté au théâtre de Dresde en 1769.

CARNEVALE DI VENEZIA (IL), opéra italien, musique de Boyle, représenté au théâtre Re, à Milan, en 1812.

CARNEVALE DI VENEZIA (IL), opéra italien, musique de Brambilla, représenté à Turin en 1819.

CARNEVALE DI VENEZIA (IL), opéra en deux actes, musique d'Ellerton, représenté en Prusse vers 1832.

CAROLINA E FILANDRO, opéra italien, musique de Gnecco, représenté en Italie vers 1798. Gnecco, compositeur génois, est l'auteur de *La prova d'un opera seria.*

CAROLINA E MENZICOFF, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Venise en 1798.

CAROLINE, opéra-comique en trois actes, musique de Th. Lefèvre, représenté à la Comédie-Italienne le 2 décembre 1789.

CAROLINE DE TYTZDENZ, opéra en un acte, musique de Luce-Varlet, représenté à Douai en 1820.

CAROLUS MAGNUS, opéra allemand, musique de Conradi (George-Jean), représenté à Hambourg en 1692.

CARRETTO DEL VENDITOR D'ACETO (IL) [*la Carriole du marchand de vinaigre*], farce, musique de J.-S. Mayer, représentée au théâtre Saint-Ange, à Venise, en 1800.

CARNAVAL ET LA FOLIE (LE), comédie-ballet en quatre actes, avec un prologue, de La Mothe, musique de Destouches, représenté pour la première fois, le jeudi 3 janvier 1704, à l'Académie royale de musique, après l'avoir été à Fontainebleau, devant le roi, le 14 octobre 1703. Cet ouvrage eut du succès, car il fut repris en 1719, 1730, 1738 et 1748.

CARROZZINO DA VENDERE (IL) [*le Carrosse à vendre*], opéra italien, musique de Frondoni, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, le 29 juin 1833. Livret imité d'un vaudeville français peu remarquable.

CASA DA VENDERE (LA) [*Maison à vendre*], opéra en un acte, musique de Chelard, représenté à Naples en 1815 et à l'Opéra italien de Paris le 1er février 1820.

CASA DA VENDERE (*Maison à vendre*), musique de Gagliardi, représenté au théâtre Nuovo en 1834.

CASA DEL ASTROLOGO (LA), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Milan vers 1812.

CASA DI CAMPAGNA (LA), opéra italien, musique de Gassmann, représenté à Vienne en 1772.

CASA DI TRE ARTISTI (LA), opéra-bouffe, musique de Giosa, représenté à Naples en 1742.

CASA DISABITATA (LA), opéra italien, musique de Rossi (Lauro), représenté à Milan vers 1834. Cet opéra fut joué à Paris sous le nom de *I Falsi monetari.*

CASA NEL BOSCO (LA), opéra-buffa en un acte, musique de Niedermeyer, représenté au Théâtre-Italien le 28 mai 1828. Le livret est imité de celui de l'opéra-comique *Deux mots* ou *Une nuit dans la forêt,* de Marsollier. Les formes musicales de cet ouvrage appartiennent à l'école allemande. La *Casa nel bosco* fut reçue froidement par les dilettanti, mais remarquée par les véritables connaisseurs. M. Fétis en a fait l'éloge immédiatement après la première représentation, et a annoncé la carrière savante et justement estimée que devait fournir le compositeur.

CASANOVA, opéra allemand, de Albert Lortzing, représenté sur la scène allemande vers 1830. Ce fut un des premiers ouvrages de ce compositeur.

CASCINA (LA) [*la Laiterie*], opéra italien, musique de Scolari, représenté à Venise en 1756.

CASETTA NEGLI BOSCHI (LA) [*la Maisonnette dans les bois*], opéra-bouffe, musique de Pollini, représenté au théâtre de la Canobbiana, en 1798.

CASILDA, opéra traduit en français, musique de S. A. R. Ernest II, duc de Saxe-Cobourg-Gotha, représenté au théâtre Royal de Bruxelles en 1855.

CASIMIR, opéra en deux actes, paroles de Charles Desnoyers, musique de Adolphe-Charles Adam, représenté au théâtre des Nouveautés le 1er décembre 1831.

CASIMIR LE GRAND, pièce à grand spectacle, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie vers 1824.

CASIMIR, ROI DE POLOGNE, opéra allemand, musique de Stahlknecht. L'ouverture

de cet ouvrage a été exécutée à Berlin en 1849.

CASINO DI CAMPAGNA (IL), opéra italien, musique de Gervasi, représenté à Odessa en 1841.

CASQUE ET LES COLOMBES (LE), opéra en un acte, paroles de Guillard et Collin d'Harleville, musique de Grétry, représenté sur le théâtre des Arts (Opéra), le 7 novembre 1801. C'est un ouvrage de circonstance, ainsi que le prouve le sujet même du poëme. Des colombes font leur nid dans le casque de Mars; tel est le symbole imaginé par Guillard pour célébrer les préliminaires de paix entre l'Angleterre et la France, signés le 1er octobre, et qui préparèrent le traité du 25 mars 1802, connu sous le nom de *Paix d'Amiens*.

CASSANDRE, tragédie-lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Chancel de Lagrange, musique de Bouvard et Bertin, représenté par l'Académie royale de musique, le mardi 22 juin 1706. Apollon et les fleuves Scamandre, Xanthe et Simoïs ouvrent le prologue. La pièce était faible et la musique n'a pu la maintenir, malgré le talent signalé de Thévenard, Cochereau, Dun et Boutelou, chantant les rôles d'Agamemnon, d'Oreste, d'Egisthe et d'Arcas; de Mlles Journet, Desmatins, Poussin et Loignon, dans les rôles de Clytemnestre, de Cassandre, de Céphise et d'Ilione. Chancel a choisi pour son sujet la première partie de l'*Orestie* d'Eschyle, dont M. Paul Mesnard vient de donner une remaquable traduction en vers. L'œuvre du vieux tragique ne peut se prêter aux convenances de la scène lyrique. Dans ces sortes de drames, la musique doit céder la place à l'action et ne peut intervenir que par moments, dans des chœurs, ainsi que les poëtes anciens l'ont toujours compris et indiqué.

CASSETTE (LA), opéra-bouffon en un acte, musique de Rochefort (Jean-Baptiste), né en 1746, mort en 1819. Nous ignorons le lieu de la représentation.

CASTELLANI BURLATI (I), opéra-bouffe napolitain, musique de Valentini (Jean), représenté à Parme en 1786.

CASTELLI IN ARIA (I) [*les Châteaux en l'air*], opéra italien en un acte, musique de Pavesi, représenté à Vérone en 1804.

CASTELLINO DEGLI FIORI (IL) [*le Château des fleurs*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1825.

CASTELLO DEGLI INVALIDI (IL), opéra, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1823.

CASTELLO DEGLI INVALIDI (IL), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Palerme en 1826.

CASTELLO DI KENILWOTH (IL), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1829.

CASTELLO DI WOODSTOCK (IL), opéra italien, musique de Tonassi, en collaboration avec Collaro, représenté au théâtre San-Benedetto, à Venise, en 1839.

CASTILLO FEUDAL (EL) [*le Vassal castillan*], opéra espagnol, musique de M. Reparez, représenté au théâtre de Saragosse en août 1857.

CASTLE OF ANDALUSIA (*le Château d'Andalousie*), opéra-comique anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Covent-Garden en 1782.

CASTLE OF SORENTO (THE) [*le Château de Sorento*], opéra-comique anglais, musique de Attwood, représenté à Hay-Market en 1799.

CASTOR E POLLUCE, opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Florence en 1780.

CASTOR ET POLLUX, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, poëme de Gentil Bernard, musique de Rameau, représentée à l'Académie royale de musique le jeudi 24 octobre 1737. Mlle Sallé, actrice alors célèbre, y joua le rôle d'Hébé. Jélyotte y chanta celui de Castor, lors de la seconde reprise, qui eut lieu en 1754. Quoique depuis longtemps cet ouvrage ne soit plus au théâtre, de beaux fragments en sont restés, entre autres le bel air de Télaïre : *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, qui fait partie du répertoire de la Société des concerts du Conservatoire. C'est un des meilleurs modèles du style large et pathétique du maître français.

Cette tragédie-lyrique, remise en musique par Candeille, fut représentée à l'Opéra le 14 juin 1791. La tentative présomptueuse de ce compositeur fut couronnée de succès. Il est vrai qu'il conserva de la partition de Rameau l'air si dramatique *Tristes apprêts*, un chœur au second acte et la scène des démons au quatrième. Cet ouvrage, ainsi refait et animé du souffle du grand compositeur dijonnais, fut repris en 1814, et une dernière fois en 1817. On ne sait si on doit se plaindre du van-

dalisme qui a eu pour effet de procurer, jusqu'à cette époque, l'audition de trois chefs-d'œuvre. On donnait *Castor et Pollux* le mardi 20 juin 1791, jour où le roi et la famille royale allèrent à l'Académie de musique pour la dernière fois. Quelques phrases du livret se prêtaient à une allusion à la reine. Des spectateurs y applaudirent vivement, et Marie-Antoinette, de dire aux personnes qui l'entouraient : « Voyez ce bon peuple, il ne demande pourtant qu'à nous aimer. »

CASTOR ET POLLUX, opéra allemand, musique de Vogler, représenté à Manheim en 1791.

CASTOR ET POLLUX, tragédie lyrique en cinq actes, de Bernard, refaite par Morel, et remise en musique par Winter, représentée par l'Académie impériale de musique le 19 août 1806. On croit que, moins coupable que son collaborateur, Winter se pilla lui-même et qu'il appropria au poëme qu'on lui avait confié, la musique d'un de ses opéras italiens représentés à Londres. Sa partition fut jugée inférieure, non-seulement à celle de Rameau, mais même à celle de Candeille. Winter était néanmoins un maître, un harmoniste supérieur. Il a excellé dans la musique sacrée.

CASTORE E POLLUCE, opéra italien, musique de Federici, représenté à Milan en 1803.

CASTRONI (I) [*les Moutons*], opéra italien, musique de Robuschi, représenté à Parme en 1786.

CATACOMBES (LES), opéra en trois actes, paroles de M. Hartmann, musique de M. F. Hiller, représenté avec succès, à Carlsruhe en décembre 1862 et à Rotterdam, le 19 décembre 1863.

CATALANS (LES), opéra en deux actes, paroles de Burat de Gurgy, musique de M. Elwart, représenté sur le Théâtre des Arts, à Rouen, dans le mois de janvier 1840. On a remarqué dans cet ouvrage plusieurs morceaux bien traités, notamment l'air de Paquita au premier acte, la romance de Marcel, et le grand air d'Andréa, qui a été vivement applaudi. Les interprètes de cet opéra ont été Wermelen, Boulard et Mme Félix.

CATARINA CORNARO, opéra italien, musique de Donizetti, représenté au théâtre San-Carlo, à Naples, pendant la saison du carnaval de 1844. Cet ouvrage avait été écrit pour Vienne, et les Napolitains, qui s'appellent eux-mêmes *primo pubblico del mondo*, le jugèrent fort sévèrement. Il fut repris en 1845 et succomba encore, malgré le talent des interprètes Ivanoff, Varesi et de la prima donna Barbieri. Cet opéra fut le chant suprême du cygne de Bergame. Déjà fortement ébranlée par un travail excessif et par l'insuccès immérité de *Don Sébastien de Portugal*, la santé de Donizetti déclina sensiblement, et, en cette même année, 1844, ses facultés prodigieuses disparurent tout à coup par suite d'une attaque de paralysie. Consumé par la fièvre de l'inspiration et du travail, ayant composé soixante-quatre opéras dans des conditions de rémunération telles qu'elles suffisaient à peine aux premières nécessités de la vie, Donizetti a été, selon nous, calomnié avec une légèreté cruelle. On a attribué sa mort prématurée à l'excès des plaisirs, sans en fournir les preuves. Le travail et le génie ont leurs martyrs, sans qu'il soit nécessaire d'aller chercher d'autres causes d'un épuisement précoce. Donizetti a eu le sort de Mozart. Ce dernier est mort à l'âge de trente-six ans, il est vrai, tandis que Donizetti en avait cinquante. Mais Mozart a commencé sa carrière beaucoup plus jeune; tous deux ont eu trente années d'existence artistique. Quand on fait des chefs-d'œuvre comme *Lucie* et *Don Juan*, on ne dépasse guère ce terme, à moins qu'on ne se repose dans sa gloire, comme ce génie olympien qui a nom Rossini.

CATARINA CORNARO, opéra allemand, musique de Lachner (François), fut représenté pour la première fois à Munich, où le compositeur remplissait les fonctions de maître de chapelle du roi de Bavière, vers 1840. Le sujet de cet opéra est le même que celui de la *Reine de Chypre;* c'est une belle tragédie lyrique qui, sans avoir le grand mérite de l'opéra français du regrettable Halévy, n'en est pas moins une œuvre fort intéressante et justement appréciée en Allemagne. Lachner s'est rendu célèbre surtout par ses symphonies et par l'influence qu'il exerça sur l'orchestre du théâtre Royal, qui devint, sous sa direction, l'un des meilleurs de l'Europe. *Catarina Cornaro* fut représentée aussi à Vienne, à Berlin, à Francfort, à Manheim et à Bruxelles.

CATARINA DI CLEVES, opéra italien, musique de Savj (Louis), représenté à Florence en 1838.

CATARINA DI CLEVES, opéra italien, mu-

sique de Chiaramonte, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, au mois d'août 1850. Cet ouvrage a été bien accueilli par le public. Ce compositeur sicilien est l'élève de Donizetti.

CATARINA DI GUISA, opéra italien, musique de Campana, représenté à Livourne en 1838.

CATARINA DI GUISA, opéra italien, musique de Mazza, représenté à Trévise en 1838.

CATARINA DI GUISA, opéra italien, musique de Coccia, représenté au théâtre de Gênes février 1837, chanté par Winter, Marini et Mme Meric Lalande.

CATCH HIM WHO CAN (*l'Attrape qui pourra*), farce anglaise, musique de J. Hooke, représenté à Hay-Market, à Londres, en 1806.

CATENE D'ADONE (LE) [*les chaînes d'Adonis*], drame italien, musique de D. Mazzocchi, représenté en Italie vers 1730.

CATHERINE, opéra-comique, paroles de Fœrster, musique de Eckert, représenté sur le théâtre de la cour, à Berlin, en février 1837. Le jeune compositeur n'avait que quatorze ans, et avait déjà donné l'exemple d'une précocité rare dans l'oratorio de Ruth, exécuté à l'Académie de chant deux ans auparavant.

CATHERINE DE HEILBRONN, opéra allemand en quatre actes, paroles de Kleist, musique de J. Hoven (Vesque de Puttlingen), représenté à Vienne vers 1846.

CATHERINE HOWARD, opéra, musique de Litolff, représenté au conservatoire de Bruxelles vers 1847.

CATILINA, opéra italien, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1792.

CATILINA, AMBITIONIS VICTIMA, drame, musique de Eberlin (Jean). Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des Bénédictins de Salzbourg, le 3 septembre 1749.

CATON, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1715.

CATONE IL GIOVANE (*Caton le jeune*), opéra italien, musique de B. Monari, représenté au théâtre Formagliari, de Bologne, en 1688.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Giacomelli (Geminiano), représenté à Vienne vers 1720.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Vinci, représenté au théâtre delle Dame, à Rome, en 1727.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Leo, représenté à Venise en 1732. Les airs les plus intéressants de cet opéra sont les suivants : l'air de Caton : *Con si bel nome in fronte;* celui de Marzia, fille de Caton ; *Non ti minaccio sdegno;* l'air d'Arbace : *Che legge spietata;* celui de César : *Nell'ardire, che il seno t'accende;* l'air d'Emilie, veuve de Pompée : *O Nel sen di qualche stella;* l'air de Marzia : *E' follia, se nascondite*, qui termine le premier acte ; dans le second, les airs de Caton : *Va, ritorna al tuo tiranno ;* de César : *Soffre talor del vento ;* de Marzia : *In che ti offende ;* de César : *Se in campo armato;* de Caton : *Dovea svenarti allora*, d'Arbace : *Che sia la gelosia* à la fin du second acte. Enfin, au troisième acte, on peut comparer dans les ouvrages de Léo, de Vinci et de Piccinni, les airs de Fulvius : *La fronde che circonda;* de Marzia : *Confusa, smarrita ;* le quartetto : *Deh in vita ti serba ;* l'air d'Emilie : *Nacqui agli affanni in seno ;* enfin le chœur : *Gia ti cede il mondo intero o felice vincitor.*

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Turin en 1732.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Vivaldi, représenté à Venise et à Vérone en 1737.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Duni, représenté en Italie vers 1738.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Verocaj, représenté à Brunswick en 1743.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1744.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Ferandini, représenté pour la fête patronymique de l'Electeur, le 12 octobre 1753.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Ciampi (François), représenté à Venise en 1756.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gassmann, représenté en Italie vers 1761.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Majo, représenté à Naples en 1763.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Chrétien Bach, représenté à Milan en 1758 et à Londres en 1764.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1770.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique d'Ottani, représenté à Naples en 1777.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique d'Andreozzi, représenté à Milan en 1782.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1788.

CATONE IN UTICA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Winter, représenté à Venise en 1791.

CATONE UTICENSE, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1701.

CAUSE ET LES EFFETS (LA), pièce de circonstance, en cinq actes, paroles de Joigny, musique de Trial (Emmanuel), représenté au théâtre Favart le 17 août 1793.

CAUTION (LA), opéra allemand, musique de François Schubert, écrit en 1816.

CAVALCADE À PIED (LA), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1816.

CAVALIERE BRETTONE (IL), opéra italien, musique de Mancini, représenté au conservatoire de Loreto en 1720.

CAVALIERE ERRANTE (IL) [*le Chevalier errant*], opéra italien, musique de Traetta, représenté à Naples en 1777, et à Paris, sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 4 août 1779. Ce compositeur a montré dans ses ouvrages un sentiment dramatique plein de justesse et d'énergie; ses opéras de *Sémiramide*, de *Didone*, eurent un grand succès. On rapporte de lui, qu'il lui arrivait quelquefois, en dirigeant au clavecin l'exécution d'un de ses opéras, de s'adresser au public et de dire naïvement : « *Signori, badate a questo pezzo; Messieurs, faites attention à ce morceau.* » On écoutait et on applaudissait.

CAVALIERE MAGNIFICO (IL), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Florence dans l'automne de 1777.

CAVALIERE PER AMORE (IL), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1765.

CAVALIERE PER AMORE (IL), opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Berlin vers 1784.

CAVALIERE TEUTONICO IN NORIMBERGA (IL), opéra allemand, du baron de Lichteinstein, représenté au Théâtre royal de Berlin en décembre 1833.

CAVALIERI DI VALENZA (I), opéra sérieux, musique de Schira, représenté au théâtre de Lisbonne en 1837.

CAVERNE (LA), drame lyrique en trois actes, paroles de Dercy, musique de Lesueur, représenté à Feydeau le 15 février 1793. Pendant ces jours, qui seront bien longtemps encore regardés comme les plus néfastes de notre histoire, il se trouvait à Paris un public capable de s'intéresser à un opéra et d'y applaudir chaque soir. C'est ce qui a eu lieu notamment pour la pièce de la *Caverne*, qui obtint, cette année même, un succès incontestable. On peut voir là un trait de cette insouciance qui avait envahi tant d'esprits à la fin du XVIIIe siècle, insouciance qui a eu des conséquences si funestes. La *Caverne* est le meilleur ouvrage dramatique de Lesueur. Ses grandes qualités s'y montrent sans les ambages et les pédantesques tentatives d'une érudition aussi erronée dans son principe que grotesque dans ses applications. Le sujet n'étant ni grec comme le *Télémaque*, ni gaélique comme *Ossian*, ni oriental et primitif comme *Paul et Virginie*, devait préserver le musicien de ses écarts d'imagination et le maintenir dans les limites naturelles de son art. La donnée du livret n'est pas dénuée d'intérêt; les situations sont fortes et pathétiques. Elles ont évidemment inspiré à Mélesville plusieurs scènes de sa pièce de *Zampa*. Mais la forme, le style, le dialogue, sont d'une gaucherie et d'une faiblesse rebutantes, et rendent impossible la reprise de la *Caverne*, au moins dans l'état primitif. Le théâtre représente une caverne taillée dans le roc : elle est

éclairée par une lampe. Au-dessus s'élève une forêt qui avance jusqu'aux premières coulisses. Un épisode du *Gil Blas* de Le Sage a fourni le sujet. Séraphine, fille du comte Alvar de Guzman, vient d'être enlevée par des voleurs, et séparée de son époux qu'elle croit tué. Léonarde, servante de la bande, la console à sa manière; Gil Blas est touché de son malheur et jure de la délivrer. Il trouve le moyen de sortir de ce repaire. Rolando, le capitaine, devient amoureux de la captive, qu'il est obligé de faire respecter à plusieurs reprises par ses complices. Toutefois, malgré l'horreur que Séraphine lui témoigne, Rolando renonce à employer la contrainte, et ce farouche brigand s'efforce plutôt de se concilier son estime par les procédés les plus délicats. Alphonse de Leiva, qui n'a été que blessé, s'est travesti en vieil aveugle, et s'introduit dans la caverne, auprès de sa femme, absolument comme Blondel dans *Richard Cœur de Lion.* Les voleurs, irrités contre leur chef, complotent à la fois contre sa vie, contre celle de l'aveugle et aussi contre l'honneur de Séraphine. Un drame sanglant se prépare, lorsque Gil Blas arrive en libérateur; l'entrée de la caverne est forcée par les amis d'Alphonse de Leiva. Mais ce chef si débonnaire et si courtois, quel peut-il être? Ce Rolando est le propre frère de Séraphine, dont il voulait faire sa maîtresse; c'est don Juan de Guzman qui, livré à toutes sortes d'égarements, a fini par devenir chef de bandits. Il abjure ses torts et se dispose à aller se jeter dans les bras de son père. Passe encore pour tant d'invraisemblances; mais le dialogue est d'une platitude telle qu'on n'aurait pu rien imaginer de mieux, si on avait voulu écrire une parodie. Heureusement la musique rachète tous ces défauts. L'ouverture est bien faite, mais n'a rien de remarquable. Le désespoir de Séraphine et la sympathie qu'éprouvent pour elle Léonarde et Gil Blas, sont parfaitement exprimés dans un premier trio en *ut* mineur. L'air suivant, de Gil Blas, est en *la* mineur. La chanson de Léonarde, qui est jolie d'ailleurs, est en *sol* mineur. Cette succession de trois morceaux dans la tonalité mineure donne de la monotonie au début de l'ouvrage; mais le chœur des brigands de la scène IV, *la Bonne aubaine*, est traité de la manière la plus intéressante. Le rhythme est énergique et l'harmonie originale. Ce chœur est resté longtemps célèbre. Le duo entre Séraphine et Rolando offre de jolies phrases; il n'est pas assez scénique. Le motif chanté par Alphonse, dans la forêt, est plein d'un charme mélancolique. Dans le second acte, l'air de Séraphine se distingue par sa largeur, celui du faux aveugle par le perpétuel mode mineur, et l'allegretto, *Il y a cinquante ans et plus*, chanté par Léonarde, par son bizarre accompagnement sur le chevalet à toutes les parties et surtout par le sens leste des paroles. L'ensemble final est le morceau le mieux réussi de cet acte. Le troisième acte débute par le chœur des voleurs révoltés. L'air de Rolando est trop long. En revanche, le quatuor : *Quel intérêt vous faites naître*, est un des meilleurs morceaux que Lesueur ait écrits; mais il est plus musical que dramatique. Pendant le siége de la caverne, on entend un double chœur, celui des voleurs et celui des assaillants, lesquels chantent derrière la scène. Lorsque la mêlée est générale, lorsque la caverne s'écroule, que les brigands sont tués ou mis en fuite, que Gil Blas, Alphonse et ses amis apparaissent en libérateurs, que Séraphine se jette dans les bras de son époux et de son frère, le public est peu disposé à prêter l'oreille à des combinaisons harmoniques et rhythmiques. La musique chorale accompagne mal des actes de violence et des scènes de reconnaissance. Au lieu de confier ce rôle aux voix, Lesueur aurait mieux fait de le donner à l'orchestre, et surtout de ne pas refroidir le dénoûment en prolongeant le finale. En somme, cet opéra est l'œuvre d'un très-grand musicien.

CAVERNE (LA), drame lyrique en trois actes, paroles de Forgeot, musique de Méhul, représenté à l'Opéra-Comique le 4 décembr, 1795. Le sujet est le même que celui de l'opéra de Lesueur, qui l'emporta dans la faveur du public.

CAVERNE MAGIQUE (LA), opéra anglais musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1784.

CECCHINA, OSSIA LA BUONA FIGLIUOLA (LA), opéra italien, livret de Goldoni, musique de Piccinni, représenté à Rome en 1760, et à Paris, sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 7 décembre 1778. La *Cecchina* fut un des premiers ouvrages du célèbre compositeur. Son opéra d'*Alessandro nell' Indie* avait favorablement disposé le public, qui fit à la *Buona Figliuola* l'accueil le plus enthousiaste. C'est en effet le plus remarquable opéra-bouffe qui ait été composé avant le *Matrimonio segreto*, de Cimarosa. La coupe des airs, la variété du rhythme, la fréquence des modulations, le développement intéressant des finales, tout cela parut nou-

veau. On admira aussi la parfaite intelligence des situations ménagées par Goldoni, le premier auteur comique de l'Italie, d'autant plus que Bruni s'était exercé sans succès sur le même sujet. On porta aux nues l'œuvre nouvelle, et modes, ajustements, enseignes de boutiques, tout fut à la *Cecchina*. Ginguené prétend que Piccinni ne mit que dix-huit jours à écrire cet opéra. Cela est facile à croire, puisque nous connaissons les titres de quatre-vingts ouvrages dramatiques de ce maître. D'ailleurs Rossini et Donizetti ont donné l'exemple d'un plus rapide travail, si on songe à la complication de l'orchestration moderne. On raconte que Jomelli, à son retour de Stuttgard, fatigué d'entendre parler de tous côtés de la *Cecchina*, n'en concevait pas une bonne opinion et disait : « *Sarà qualche ragazzo e qualche ragazzata,* Je vais voir un adolescent et entendre quelque puérilité. » Le vieux maître ne tarda pas à changer d'avis et à reconnaître, avec la sincérité d'un grand artiste, que Piccinni était doué d'un génie créateur. Lors de la représentation de la *Buona Figliuola* à Paris, Piccinni fut appelé sur la scène et complimenté par le public. Honneur, si c'en est un, qu'il méritait mieux que Floquet, l'auteur de l'*Union de l'amour et des arts*. Indépendamment des ensembles, dont la facture est remarquable pour l'époque, nous appellerons l'attention sur deux airs pleins de sensibilité et de grâce. Le premier : *Una povera ragazza*, est un andante d'*un sol passo*, mais assez développé, dont le motif principal est heureusement ramené à la fin. Sacchini et Méhul ont écrit plusieurs airs dans cette forme. Le second, *Vieni il mio seno..... dolce riposo,* pourrait s'appeler cavatine du sommeil, si on ne tenait compte que du caractère expressif. Mais il faut laisser ce mot aux ouvrages modernes, et particulièrement à la gracieuse mélodie de M. Auber dans la *Muette*. L'accompagnement en sixains persistants de l'air de la *Buona Figliuola* augmente l'effet de cette scène touchante. On a fait une traduction française de cet opéra.

CECCHINA (LA), farce italienne, musique de Generali, représentée à Venise en 1810.

CÉCILE, opéra-comique en trois actes et en prose, paroles de Mabille, musique de Dezède, représenté aux Italiens le 26 février 1780. Le sujet est tiré des *Lettres de Catesbi*, de Mme Riccoboni. Il appartient au genre sentimental. La musique en est depuis longtemps oubliée.

CÉCILE, grand opéra allemand en trois actes, musique de Ferdinand Kessler, écrit vers 1810.

CÉCILE DE RASCEZNO, grand opéra polonais, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie vers 1820.

CÉCILE ET DERMANCÉ, opéra-comique en trois actes, paroles de Després, musique de Grétry, représenté aux Italiens le 12 janvier 1792. Cette pièce eut si peu de succès que Grétry la passe sous silence dans ses *Mémoires*.

CÉCILE ET JULIEN, ou **LE SIÉGE DE LILLE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Joigny, musique de Trial (fils), représenté aux Italiens le 21 novembre 1792.

CÉCILIA, opéra-comique en trois actes, musique de Davaux, représenté à la Comédie-Italienne, le 14 décembre 1786.

CÉCILIADE, ou **LE MARTYRE DE SAINTE CÉCILE** (LA), tragédie avec chœurs, représentée en 1606. Cette composition a été faite sur le modèle des anciens mystères, et eut un grand succès. Les chœurs ont été écrits par Nicolas Soret, dont le nom ne se trouve pas dans la biographie des musiciens de M. Fétis.

CÉCROPS, opéra allemand, musique de Krieger, représenté dans le cours du XVIIe siècle.

CEINTURE DU DOCTEUR FAUST (LA), opéra, musique de Hanke, représenté à Flensbourg vers 1796.

CEINTURE ENCHANTÉE (LA), opéra, musique de Barthélemon, représenté à Londres vers 1773.

CEINTURE MAGIQUE (LA), ou **LE FAUX BOHÉMIEN**, opéra-comique en un acte, musique de Chancourtois, représenté au théâtre Feydeau le 26 février 1818.

CÉLADON, opéra allemand, musique de Fr. Paradeiser, représenté à Vienne vers 1767.

CELANIRA (LA), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1815.

CÉLESTINE, opéra-comique en trois actes et en prose, paroles de Magnitot, musique de Bruni, représenté au Théâtre-Italien le 15 octobre 1787. La musique de cette pièce est bien écrite. Bruni était en outre un excellent chef d'orchestre.

CÉLIANE, opéra-comique en un acte, pa-

roles de Souriguière, musique de Gaveaux, représenté à Feydeau le 31 décembre 1796.

CÉLIMÈNE, ou **LE TEMPLE DE L'INDIFFÉRENCE DÉTRUIT PAR L'AMOUR**, opéra-ballet, paroles de Chennevières, musique du chevalier d'Herbain, représenté par l'Académie royale de musique le 28 septembre 1756. Cet ouvrage n'eut pas de succès. D'Herbain réussit mieux à la Comédie-Italienne. Il avait voyagé en Italie, et un de ses opéras, *Il Geloso*, fut assez bien accueilli à Florence.

CELINDA, opéra italien, musique de M. Petrella, représenté à San-Carlo de Naples en mars 1865, avec le concours de Mirate, Debassini et Mme Lagrua.

CELLINI (Benvenuto), opéra en deux actes, paroles de L. de Wailly et A. Barbier, musique de Berlioz, représenté à l'Academie royale de musique le 3 septembre 1838. Cet ouvrage, dans lequel Berlioz a tenté, pour la première fois, de réaliser les hardiesses de sa théorie musicale, a été l'objet, de la part des musiciens et des critiques, d'une réprobation générale qui a exercé une funeste influence sur la carrière du compositeur dramatique. Son opéra des *Troyens* l'a dédommagé imparfaitement du long ostracisme dont il a été victime. On a signalé toutefois, parmi les morceaux saillants de la partition de *Benvenuto Cellini*, un trio : *O Thérésa, vous que j'aime,* et le boléro chanté par Mme Holtz. M. Berlioz s'est laissé à tort confondre avec les prétendus musiciens de l'avenir. Il a produit des œuvres fort remarquables, et son mérite est supérieur de beaucoup à celui de M. Wagner.

CELLINI A PARIGI, opéra italien, de Lauro Rossi, représenté à Turin dans le mois de juin 1845. Le rôle principal a été écrit pour une cantatrice française, Mlle de la Grange, dont le talent n'a fait que grandir depuis cette époque, et qui a occupé avec distinction les principales scènes de théâtre de l'Europe. *Benvenuto Cellini* est une des dernières partitions composées par Lauro Rossi, élève de Zingarelli et auteur d'un certain nombre d'opéras dont un seul, la *Casa disabitata*, a franchi les Alpes et a été joué à Paris en 1834, sous le titre : *I falsi monetari* (les *Faux monnoyeurs*).

CENDRILLON, opéra-comique en un acte, paroles de Anseaume, musique de Laruette, représenté à l'Opéra-Comique le 21 février 1759. L'auteur de la musique est moins connu maintenant comme compositeur dramatique que comme acteur, parce que, jouant les rôles de père et de tuteur, plutôt qu'il ne les chantait, il a donné son nom à l'emploi des acteurs sans voix dans ces sortes de personnages.

CENDRILLON, opéra en trois actes, musique de Steibelt, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1809.

CENDRILLON, opéra-comique en trois actes, paroles d'Etienne, musique de Nicolo Isouard, représenté à Feydeau le 22 février 1810. Le conte de Perrault a fourni le sujet de trois œuvres lyriques : la *Cendrillon* de Laruette, celle de Nicolo et la *Cenerentola* de Rossini. Le livret d'Etienne est le plus conforme à l'idée originale. La féerie y tient une large place. Quant à la musique, elle ne vaut pas, à beaucoup près, celle de *Joconde*, du même compositeur. La romance du premier acte : *Je suis modeste et soumise,* a été populaire. Nous citerons encore le trio de femmes : *Vous l'épouserez ; oui, vous l'aimerez.* Le reste est médiocre. Les rôles de femmes ont été créés par Mmes Duret, Lemonnier et Mlle Alexandrine Saint-Aubin, fille de la célèbre actrice. On a repris cet ouvrage à l'Opéra-Comique en 1845, avec Mmes Casimir et Darcier. Grignon et Sainte-Foy jouèrent les pesonnages du baron de Montefiascone et du sénéchal Dandini. La musique fit peu d'effet, en raison même des efforts tentés par l'arrangeur pour lui en faire produire. Adam renforça l'instrumentation simple et quelque peu naïve de Nicolo par des cuivres et des *tremolos*, et ajouta même, pour Mme Casimir, un air de sa façon à la partition originale.

CENERENTOLA (la) [*Cendrillon*], opéra de Rossini, représenté pour la première fois sur le théâtre Valle, à Rome, pendant le carnaval de 1817, et aux Italiens de Paris, le 8 juin 1822. Le sujet, emprunté au vieux conte de fées, a été traité pour la scène italienne par Ferretti. Sur ce livret usé, Rossini a écrit une de ses plus délicieuses partitions. Lors de son apparition à Rome, cet ouvrage charmant ne produisit pas tout l'effet qu'il a produit depuis au Théâtre-Italien de Paris. La faute en était aux exécutants, chanteurs ou instrumentistes. *Cenerentola* a été mise sur la même ligne que le *Barbier*, pendant quelques années, par quelques hommes de goût. Plusieurs morceaux de la *Pietra del Paragone*, du *Turco in Italia*, de la *Gazetta* ont passé dans l'opéra de *Cenerentola*. L'ouverture est charmante et d'une grâce légère. Nous mentionnerons l'air *Miei rampolli*, le duo *Un soave non so chè*,

le sextuor *Quest' è un nodo avvilupato*, la stretta si animée du finale, le duo *Zitto, Zitto* et le duo des deux basses : *Un segretto d'importanza*, chef-d'œuvre d'expression bouffe. Le rondo final a été, pour Mlle Alboni, le sujet d'une ovation qui se renouvelait chaque soir. Nous avons entendu bien des cantatrices dans ce rôle. Mme Borghi-Mamo nous a paru le chanter avec supériorité. *Cenerentola*, qui n'a pas quitté le répertoire, continue à faire les délices des fins connaisseurs en musique. Lablache a laissé des souvenirs dans le rôle de don Magnifico.

CENERENTOLA (LA), opéra, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à New-York vers 1826.

CENT-SUISSE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Duport et Monnais, musique de M. le prince de la Moskowa, représenté à l'Opéra-Comique le 7 juin 1840. Il s'agit dans cette pièce d'un soldat du régiment des cent-suisses, qui a endossé le domino vert de son capitaine pour s'introduire dans la salle où Mme de Chateauroux donne au roi un bal travesti. Rockly, en butte aux aventures et aux mésaventures de son maître, est sur le point d'être honoré de la Bastille et se trouve trop heureux, en se débarrassant de son domino, d'éviter la schlague. On a remarqué dans la partition deux quatuors et un joli duo. M. le prince de la Moskowa était bon musicien et a rendu à l'art musical des services réels, en instituant chez lui des concerts de musique classique où les dilettantes sérieux se sont rencontrés pendant de longues années.

CENTO BUGIE, UNA VERITÀ (*Cent mensonges pour une vérité*), opéra-bouffe italien, musique de Siri, représenté au théâtre del Fondo en 1839.

CÉPHALE, opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1710.

CÉPHALE ET PROCRIS, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Duché, musique de Mlle de La Guerre, représentée le 15 mars 1694.

CÉPHALE ET PROCRIS, opéra allemand, musique de Bronner, représenté à Hambourg en 1701.

CÉPHALE ET PROCRIS, opéra russe, le premier qui ait été écrit dans cette langue, musique de Araja, représenté à Saint-Pétersbourg en 1755.

CÉPHALE ET PROCRIS, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Marmontel, musique de Grétry, représentée à Versailles en 1773, et à l'Académie royale de musique le 2 mai 1775. Cet ouvrage n'eut aucun succès. Grétry, dans ses *Mémoires*, en convient, et l'attribue à l'abondance des airs mesurés, que les acteurs, trop habitués aux récitatifs, ne pouvaient chanter dans le même mouvement que celui de l'orchestre.

CÉPHALE ET PROCRIS, mélodrame allemand, musique de Kerpen, représenté à Mayence en 1792.

CE QUI VIENT DE LA FLÛTE, etc. (*Wie gewonnen, so zerronnen*), livret de M. Kalich, musique de M. Conradi, représenté au théâtre Kœnigstadt de Berlin en juillet 1856.

C'ÉTAIT MOI ! opérette en un acte, paroles de M. Deulin, musique de M. Debillemont, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 27 février 1860. C'est le conte de la *Servante justifiée* qui a fourni le sujet de cette pièce, interprétée par Guyot, Jean-Paul et Mlle Cico. On a remarqué les couplets du *Tic toc, tic toc*, et un quintette bien traité.

CESARE AMANTE, opéra italien, musique de Cesti, représenté à Venise en 1651.

CESARE E TOLOMEO IN EGITTO, opéra italien, musique de Novi, représenté en Italie vers 1707.

CESARE IN ALESSANDRIA, opéra italien, musique d'Aldovrandini, représenté à Naples en 1700.

CESARE IN EGITTO, opéra italien, musique de Giacomelli, représenté à Turin en 1735.

CESARE IN EGITTO, opéra italien, musique de Ercole Paganini, écrit vers 1790.

CESARE IN EGITTO, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté en Italie vers 1829.

CESARE IN FAMAGOSTA, opéra italien, en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1800.

CESARE NELLE GALLIE, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté en Italie vers 1815.

CESARIO, opéra allemand en trois actes, musique de Steinkubler, représenté à Dusseldorf en 1848.

CHACUN A SON PLAN, opéra-comique,

musique de Saint-Amans, représenté au théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1802.

CHACUN SON TOUR, opéra-comique en un acte, paroles de Justin Gensoul, musique de Solié, représenté à l'Opéra-Comique le 26 octobre 1805. Les contemporains de Solié ont trouvé de la gaieté et du naturel dans le dialogue, et la musique agréable. On ne peut nier que les mélodies faciles et peu développées des ouvrages du chanteur-compositeur n'aient dû leur succès passager à leur goût français, c'est-à-dire à une touche un peu superficielle, à une allure preste et pimpante, enfin à la mauvaise éducation musicale des auditeurs, qui causait tant d'irritation et même de colère au doux et tendre Mozart. Le succès de la musette de Solié, qui a fait entendre à peu près le même air dans vingt-cinq opéras-comiques, doit nous faire apprécier le chemin que nous avons parcouru depuis un demi-siècle, et peut-être celui qui nous reste encore à faire.

CHAISES À PORTEURS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Dumanoir et Clairville, musique de M. Victor Massé, représenté à l'Opéra-Comique le 28 avril 1858. C'est un imbroglio assez amusant, mais un peu leste, entre un financier, sa femme, une danseuse et deux chevaliers. Cherchant à échapper, l'un aux exempts, l'autre à une femme jalouse; à surveiller, celle-ci son mari, celui-là sa femme, les personnages montent dans les chaises à porteurs les uns des autres. Il en résulte des quiproquos infiniment grotesques et prolongés. La musique a de l'élégance. On a remarqué les couplets du chevalier, le duo des *Chaises*, entre le chevalier et le financier, et un joli quatuor. Les rôles ont été joués par Couderc, Ponchard, Prilleux et Mlle Lemercier.

CHALET (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et Mélesville, musique de A. Adam, représenté pour la première fois à Paris le 25 septembre 1834. C'est le meilleur ouvrage du compositeur, ou du moins celui qui a été le plus populaire. Le poëme et la musique se valent et s'équilibrent mutuellement. Après le duo, *Il faut me céder ta maîtresse*, qui a de la chaleur, de l'effet et dont le style est tout à fait scénique, on ne peut guère citer que l'air de basse *Arrêtons-nous ici*, bien écrit dans les cordes de la voix de basse, et devenu sous ce rapport un air classique. Tout le reste est commun et trivial; d'ailleurs orchestré avec ingéniosité, à la portée des intelligences musicales les plus bornéos; c'est de la musique *française* dans le sens assez abaissé du mot, et non pas telle que l'avait comprise et exprimée le maître de l'auteur du *Chalet*, l'illustre Boieldieu. L'opéra le *Chalet* a été et est encore un agréable lever de rideau; il n'a que trois rôles, qui ont été tenus à la création de l'ouvrage par Mme Pradher, Inchindi et Couderc.

CHAMBELLAN (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Desmares, musique de Maniquet, représenté au Grand-Théâtre de Lyon en février 1837. Parmi les scènes de province, celle de Lyon s'est toujours distinguée par une hospitalité généreuse, qui malheureusement n'a guère été payée de retour.

CHAMBRE À COUCHER (LA) ou **UNE DEMI-HEURE DE RICHELIEU**, opéra-comique en un acte, paroles de Scribe, musique de Guenée, représenté au théâtre Feydeau le 29 avril 1813.

CHAMPMESLÉ (LA), pièce mêlée de chants, jouée au Vaudeville le 11 février 1837. On a remarqué un air chanté par Mme Albert au deuxième acte, et composé par M. de Flottow. Ces compositions légères, exécutées dans les théâtres secondaires, ont frayé au compositeur le chemin vers les premières scènes.

CHAMPS-ÉLYSÉES (LES), opéra allemand, musique de Hoffmeister, écrit à Leipzig vers 1805. Hoffmeister a été un des compositeurs les plus féconds de l'Allemagne; mais aucun de ses ouvrages dramatiques n'a obtenu de succès durable.

CHANOINE DE MILAN (LE), opéra-comique, paroles et musique de E.-T.-G. Hoffmann, représenté à Varsovie en 1805. Pendant son séjour en Pologne, le célèbre romancier se livra plus particulièrement à l'étude de la musique et composa plusieurs ouvrages lyriques, entre autres cet opéra-comique dont il avait emprunté le sujet à la comédie d'Alexandre Duval.

CHANOINE DE MILAN (LE), opéra en deux actes, musique de Schall, représenté à Copenhague vers 1800.

CHANSON DE FORTUNIO (LA), opérette en un acte, paroles de MM. Crémieux et Jules Servières, musique de J. Offenbach, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 5 janvier 1861. Il y a de la sensibilité, de l'élégance et de la distinction dans la musique, et en cela elle dépasse de beaucoup la donnée commune du livret. La *Chanson de Fortunio*,

qui est devenue populaire, a été écrite sur les vers d'Alfred de Musset :

Si vous croyez que je vais dire
Qui j'ose aimer,
Je ne saurais, pour un empire,
Vous la nommer.

Désiré, Bache, Mlle Pfotzer ont joué les rôles de Fortunio, du petit clerc Friquet et de Valentin. Mlle Chabert a créé avec un talent charmant celui de Laurette.

CHANSON DE LAUJON (LA), opéra-comique en un acte, musique de Lejeune, représenté à Calais en septembre 1862.

CHANT DE VICTOIRE EN L'HONNEUR DE NAPOLÉON, scène lyrique, musique de Persuis, exécutée à l'Opéra en 1806.

CHANT DES VENGEANCES, intermède et pantomime, paroles de Rouget de l'Isle et de Frédéric E., musique de Rouget de l'Isle, exécuté à l'Opéra le 7 mai 1798.

CHANTEUR DE ROMANCES (LE), opéra-comique en deux actes, paroles des frères Dartois, musique de Blangini, représenté aux Variétés le 5 novembre 1830. Cette pièce est aussi désignée sous ce titre : le *Chanteur de société*. A l'exception de *Nephtali*, du *Sacrifice d'Abraham*, les trente opéras-comiques de Blangini n'offrent que des banalités qui correspondaient au mauvais goût de la majorité du public français à cette époque. On ne peut nier qu'il n'y ait de la grâce et de l'expression dans ses romances et ses nocturnes, particulièrement dans les *Souvenirs*, *M'aimeras-tu? Il faut partir*, le *Baiser*, le *Retour;* mais toutes ces compositions sont comme imprégnées de l'atmosphère chargée de senteurs factices au sein de laquelle leur éclosion eut lieu. Blangini fut le chanteur de romances du Consulat et de l'Empire et l'interprète des fadeurs des femmes à la mode. Il a eu pour élèves la reine de Bavière, la reine de Westphalie, le roi de Hollande, la reine Hortense, la princesse Pauline Borghèse.

CHANTEUR ET LE TAILLEUR (LE), opéra allemand, musique de M. de Drieberg, représenté à Berlin vers 1840.

CHANTEUSE VOILÉE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et Leuven, musique de M. Victor Massé, représenté à l'Opéra-Comique le 26 novembre 1850. Le grand peintre Velazquez est le principal personnage de la pièce. Il vit à Séville criblé de dettes. Palamita, sa servante, sous le nom de Lazarilla, s'échappe tous les soirs, couverte d'un voile : elle va chanter sur la grande place, et rapporte dans le pauvre logis de l'artiste la recette de chaque soirée. Quelques seigneurs ont formé le projet d'enlever la gitana qui se réfugie dans l'atelier du peintre. Elle ôte son voile et Valazquez reconnaît sa servante. Comme il l'aimait déjà, ce trait de dévouement le détermine à l'épouser. Malgré l'invraisemblance de ce canevas, l'habileté des détails l'ont fait réussir, et surtout la musique gracieuse du compositeur dont cet opéra a été le coup d'essai théâtral. On a remarqué l'ouverture, qui se compose d'un solo de cornet à pistons d'une grande suavité, d'un joli boléro et d'un allegro d'un caractère espagnol plein d'entrain. La cantatille à deux voix : *Tous les soirs sur la grande place*, la romance d'*Une lampe mourante*, le grand duo de la scène de la pose du modèle entre Velazquez et Palamita, le boléro : l'*Air au loin retentit du son des castagnettes*, sont les morceaux les plus applaudis de ce charmant ouvrage, bien interprété par Audran, Bussine et par Mlle Lefebvre.

CHAOS (LE), ambigu-comique en quatre actes, en prose, avec un prologue et un divertissement, paroles de Legrand et Dominique, musique de Mouret, représenté aux Italiens le 23 juillet 1725. Cette pièce est une parodie de l'opéra des *Eléments*, ballet dont Lalande et Destouches composèrent la musique, et dans lequel le roi dansa aux Tuileries en 1721.

CHAPEAU DU ROI (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Edouard Fournier, musique de M. Caspers, représenté au Théâtre-Lyrique le 16 avril 1856. Il s'agit d'un chapeau du roi Louis XI, que le monarque donne à un forgeron, après avoir mis dans la coiffe le brevet d'une charge à la cour, qui aide à conclure un mariage projeté entre Jeannette, fille du forgeron, et Olivier, son fiancé. La musique a été jugée bien écrite, et on a applaudi quelques couplets. Joué par Meillet, Achard et Mlle Pannetrat.

CHAPEAU MAGIQUE (LE), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1812.

CHAPELLE ET BACHAUMONT, opéra-comique en un acte, paroles de M. Armand Barthet, musique de M. Jules Cressonnois, représenté à l'Opéra-Comique le 18 juin 1858. On suppose aux deux amis des aventures dont l'histoire, les mémoires du temps et leur correspondance ne disent pas un mot. On aurait pu trouver, dans le récit de leur

voyage, plus d'un sujet de pièce moins vulgaire. La partition renferme quelques jolis motifs, entre autres les couplets de Rosette : *Je suis dans le Royal-Dragons.* Le compositeur est actuellement l'habile chef de la musique des guides.

CHAPERON ENCHANTÉ (LE), pantomime allemande, musique de Tuczek (François), représenté à Vienne vers 1806.

CHAPERONS BLANCS (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Auber, représenté à Paris le 9 avril 1836. Malgré les situations fausses d'un mauvais mélodrame, l'inspiration n'a pas fait défaut à M. Auber dans cet ouvrage. On peut citer les couplets de table chantés par M. Chollet, le quatuor : *Que sa démarche est belle*, la polonaise du troisième acte, et le duo : *O trahison! ô perfidie!* chanté par Chollet et Mlle Prévost.

CHAPITRE SECOND (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Dupaty, musique de Solié, représenté à l'Opéra-Comique le 17 juin 1799. La partition en a été gravée, mais cet ouvrage n'a pas été repris ; il a eu le même sort que les vingt-quatre autres opéras-comiques de ce chanteur, à l'exception d'un ou deux peut-être ; les ariettes de Solié appartiennent par leur facture au genre du vaudeville et font bonne figure dans la *Clef du caveau.*

CHAPLET (THE) [*la Guirlande*], drame musical, musique de Boyce, représenté au théâtre de Drury-Lane à Londres en 1749.

CHARBONNIER (LE), opéra, paroles et musique de Buri, représenté à Neuwied en 1789.

CHARBONNIÈRE, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Mélesville, musique de Montfort, représenté à l'Opéra-Comique le 13 octobre 1845. Le livret est assez invraisemblable. Une charbonnière vendéenne, nommée Mme Bertrand, a sauvé la vie, en 1793, à un personnage nommé Rigobert. Elle doit prendre la fuite et confier son enfant à des passants sur la grande route. Elle arrive en Westphalie, où elle ne tarde pas à faire une fortune immense. Elle retrouve son fils colonel, portant le nom de d'Apremont et sur le point de conclure un mariage avec la fille d'un émigré, M. le duc de Champcarville. La révélation de la naissonce plébéienne du colonel fait rompre cette union. La charbonnière reconnaît heureusement, dans un prince régnant d'Allemagne, le personnage à qui elle a sauvé la vie. Rigobert Ier donne des lettres de noblesse à Mme Bertrand, et tout s'arrange. La partition n'a pas sauvé le livret d'une chute complète. Elle n'offre que des mélodies peu développées et sans intérêt, sauf une romance chantée par Audran, et un bon quatuor. L'ouvrage a été joué par Chaix, Mocker, Ricquier, Grignon, Mlle Arthémise Duval et Prévost.

CHARBONNIERS FIDÈLES (LES), opéra allemand, musique de Wolf, représenté en 1773.

CHARBONNIERS FIDÈLES (LES), opérette allemande, musique de Knecht, en manuscrit, écrite à la fin du XVIIIe siècle.

CHARITINE, opéra allemand, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1681.

CHARLATAN (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Lacombe, musique de Sodi, représenté aux Italiens le 17 novembre 1756. Cette pièce est imitée d'un intermède italien intitulé le *Médecin ignorant.* L'auteur, célèbre virtuose sur la mandoline, a été le maître de musique de Mme Favart.

CHARLATAN (LE), opéra-drame, musique d'Eckert, représenté au théâtre de Kœnigstadt en 1840.

CHARLES V, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1712.

CHARLES COYPEL, ou **LA VENGEANCE D'UN PEINTRE**, opéra-comique en un acte, paroles de Léger, musique de Jadin, représenté sur le théâtre Montansier le 25 octobre 1805.

CHARLES D'EICHENHORST, opéra allemand, musique de Tayber, représenté sur les théâtres de Ratisbonne, de Freysing et d'Augsbourg vers 1790.

CHARLES DE FRANCE ou **AMOUR ET GLOIRE**, opéra-comique en deux actes, paroles de Théaulon, Dartois et de Rancé, musique de Boieldieu et Hérold, représenté à Feydeau le 18 juin 1816.

CHARLES II, opéra en un acte, musique de Bovery, représenté sur les théâtres des banlieues de Paris.

CHARLES II, opéra anglais, musique de Macfarren, représenté à Princess'-Theatre en 1849, ouvrage distingué.

CHARLES XII, opéra allemand, musique de Homann, représenté à Memel en 1844.

CHARLES XII ET PIERRE LE GRAND, opéra-comique en trois actes, paroles de De Meun, musique de Chancourtois, représenté à Feydeau le 16 novembre 1819.

CHARLES-QUINT DEVANT TUNIS (*Karl der Fünfte vor Tunis*), opéra allemand en trois actes, musique de Charles Stœppler, représenté avec succès sur le théâtre de Brunswick au mois de décembre 1847. On a remarqué surtout l'ouverture de cet ouvrage. L'auteur était alors attaché au duc de Brunswick en qualité de musicien de la chambre.

CHARLES VI, opéra en cinq actes, paroles de Casimir et Germain Delavigne, musique de Halévy, représenté à l'Académie royale de musique le 15 mars 1843. De tous les livrets modernes d'opéras, celui de *Charles VI* renferme le plus de beaux vers; les situations en sont dramatiques, intéressantes. La musique d'Halévy est pleine de beautés de premier ordre. L'ensemble de cet ouvrage est de nature à réveiller dans les âmes les sentiments du plus pur patriotisme. Et cependant on n'entend plus à Paris, depuis de longues années, cet opéra national, dans lequel on voit nos aïeux repousser l'invasion étrangère, tandis que sur presque toutes les autres scènes on n'a fait aucune difficulté de perpétuer le souvenir de nos discordes civiles. Nos voisins d'outre-Manche n'ont jamais poussé la courtoisie à notre égard jusqu'à étouffer les souvenirs de leur histoire nationale.

Au premier acte, la jeune Odette, fille de Raymond, vieux soldat d'Azincourt, quitte sa chaumière pour se rendre auprès du roi, dont elle est la filleule et une sorte d'ange gardien au milieu de ses accès de folie. Le chœur d'adieux chanté par les jeunes filles, ses compagnes, est d'une fraîcheur et d'une simplicité charmantes. Raymond, entouré des paysans, évoque des souvenirs belliqueux, excite leur haine contre l'étranger en chantant avec le dauphin les strophes suivantes :

RAYMOND.

La France a l'horreur du servage,
Et, si grand que soit le danger,
Plus grand encore est son courage,
Quand il faut chasser l'étranger.
Vienne le jour de délivrance,
Des cœurs ce vieux cri sortira :
Guerre aux tyrans! Jamais en France,
Jamais l'Anglais ne régnera.

LE CHŒUR.

Guerre aux tyrans! Jamais en France, etc.

LE DAUPHIN.

Réveille-toi, France opprimée,
On te crut morte, et tu dormais;
Un jour voit mourir une armée,
Mais un peuple ne meurt jamais.
Pousse le cri de délivrance,
Et la victoire y répondra :
Guerre aux tyrans! Jamais en France,
Jamais l'Anglais ne régnera.

En France, jamais l'Angleterre
N'aura vaincu pour conquérir;
Ses soldats y couvrent la terre,
La terre doit les y couvrir.
Poussons le cri de délivrance,
Et la victoire y répondra :
Vive le roi! Jamais en France,
Jamais l'Anglais ne régnera!

La musique et la poésie de ces strophes suffisent à réunir dans une commune admiration les noms de Casimir Delavigne et de Halévy. Le dauphin, sous l'habit d'un écuyer, prend part à ce chant de délivrance interrompu par l'arrivée des soldats anglais, de Bedford et de la reine Isabeau. Dans l'entrevue de celle-ci avec Odette, on doit remarquer la belle phrase : *Respect à ce roi qui succombe*, dont l'harmonie et le caractère sont d'une élévation et d'une distinction extrêmes. Le dauphin, que son amour frivole pour Odette avait amené, ne tarde pas à apprendre d'elle la mission qu'elle doit remplir auprès de son père; ce qui amène ce passage :

En respect mon amour se change :
Reste pure, Odette, et sois l'ange
De tes rois et de ton pays!

Pour eux, c'est en toi que j'espère;
L'ange qui va sauver le père
Sera respecté par le fils.

Quoique Duprez n'aimât pas ce rôle sacrifié, il le chantait avec beaucoup de charme, et il a laissé de bons souvenirs, surtout dans ce duo : *Gentille Odette, eh quoi? ton cœur palpite.* Le dauphin, reconnu, est sauvé par Odette de la poursuite des Anglais. Au second acte, on assiste à une fête donnée par Isabeau de Bavière au duc de Bedford, dans l'hôtel Saint-Paul. Mme Dorus-Gras se faisait applaudir dans cette scène. Elle est suivie de celle dite de la *Folie*, la plus remarquable page écrite par Halévy. Les récitatifs, le cantabile : *C'est grand' pitié que ce roi, que leur père*, portent l'empreinte de l'égarement, et chaque phrase a le caractère qui convient au sens. Lorsque le musicien pense et sent comme le poëte, l'œuvre dramatique est parfaite. Odette cherche à distraire Charles VI; nous signalerons ici des couplets de la facture la plus distinguée : *Ah! qu'un ciel sans nuage*, et le grand duo des cartes, au moyen duquel la jeune fille cherche à faire vibrer dans le

cœur du roi la fibre guerrière; mais c'est en vain. Isabeau parvient à lui faire signer à la fois l'adoption du jeune Lancastre et la déchéance du dauphin. Le troisième acte est rempli en grande partie par la marche du cortége qui se rend au couronnement du jeune Anglais. Le roi reprend ses sens et arrache la couronne du front de l'enfant. L'air de Raymond, *Fête maudite*, est accentué avec énergie. La reine et Bedford, au quatrième acte, remettent sous les yeux de Charles l'acte d'abdication qu'il a signé. Le roi le brûle et les chasse. Epuisé par cet effort, il s'étend sur un lit de repos et chante cette phrase touchante :

Avec la douce chansonnette
Qu'il aime tant,
Berce, berce, gentille Odette,
Ton vieil enfant.

Suit alors une ballade admirablement dite par Mme Stolz : *Chaque soir, Jeanne sur la plage*. L'accompagnement de hautbois produit un effet ravissant. Le roi s'est endormi, mais dès qu'il rouvre les yeux, Isabeau fait apparaître des spectres, Clisson, Jean sans Peur, l'homme de la forêt du Mans, qui lui déclarent qu'il mourra de la main du dauphin. Ce prince est arrêté par l'ordre de son père. Le cinquième acte a deux tableaux : le premier représente les bords de la Seine où se réunissent les chevaliers fidèles, Dunois, Tanneguy-Duchâtel, La Hire, Xaintrailles. Guidés par Odette, ils iront à Saint-Denis s'opposer à ce qu'on livre la France à l'étranger. Le second tableau montre le chœur de l'abbaye de Saint-Denis. Tous les personnages s'y rencontrent. Odette saisit l'oriflamme et le place entre les mains du roi. Une bataille s'engage; les Anglais sont repoussés, et Charles vient tomber mourant dans les bras de son fils. Casimir Delavigne n'a pas terminé son poëme aussi simplement. En voici les derniers vers, si la longueur du spectacle et l'horreur naturelle du public français pour l'inédit, l'inusité, n'y avaient mis obstacle, il eût été beau d'entendre déclamer cette prosopopée prophétique, sur de beaux accords, tels que Halévy aurait pu les imaginer.

BEDFORD.

A moi, braves Anglais.

LE DAUPHIN.

France, à moi!

CHARLES.

Sacriléges,
N'insultez pas aux divins priviléges
De ces murs par vous profanés.
Voyez se soulever les pierres sépulcrales,
D'où sortent ces morts couronnés!
Tout ce peuple d'ombres royales,
Qui par ma voix vous parle en m'entourant,
Vient de votre avenir dérouler les annales
Aux derniers regards d'un mourant.

CHŒUR.

Respect à ces ombres royales,
A la voix sainte d'un mourant!

CHARLES.

Bedford, Bedford, je succombe, et toi-même
Bientôt tu me suivras; je t'ouvre le chemin,
Mais pour te traîner par la main
Au pied du tribunal suprême.
Prêtres, où portez-vous, sans pompe et sans flambeaux.
Le cadavre de cette femme?
Au peuple dont les mains la mettraient en lambeaux,
Cachez son corps : à Dieu cacherez-vous son âme?
De la justice humaine on peut la préserver,
En dérobant, la nuit, une tombe pour elle;
La justice éternelle
Saura toujours l'y retrouver.

ISABELLE.

Je tremble et me soutiens à peine.
A-t-il prononcé mon arrêt?

LE CHŒUR.

La reine! Il regardait la reine;
Son œil vengeur la dévorait.

CHARLES.

A l'assaut, chevaliers, suivez la noble fille
Qui brise, en les touchant, casques et boucliers!
Leurs soldats sous ses coups sont tombés par milliers,
Comme l'épi sous la faucille.
Des fleurs à pleines mains! chantez, jetez des fleurs.
La couronne du sacre enfin sur l'autel brille.
Chantez; mais non, versez des pleurs.
Cette vierge, elle est désarmée;
Elle disparaît à mes yeux
Dans des torrents de flamme et de fumée...
Anges, pour elle ouvrez les cieux!

(Dans ce moment la clarté devient plus vive, et le soleil semble briller d'une splendeur nouvelle.)

LE CHŒUR.

Quel jour pur l'environne
De son éclat sacré,
Et quel espoir rayonne
Sur son front inspiré.

(On entend le canon retentir dans le lointain.)

CHARLES.

France, réjouis-toi : de ta gloire prochaine
Le premier signal est donné.

LE DAUPHIN.

Deux partis sont aux mains.

BEDFORD.

On combat dans la plaine;
Sous ces murs le bronze a tonné.

CHARLES.

Oui, de Charles l'infortuné
Il annonce les funérailles
Et l'avénement glorieux,
Qui doit à Reims couronner les batailles
De Charles le Victorieux!

TOUS LES CHEVALIERS FRANÇAIS.

Tout notre sang dans les batailles
Pour Charles le Victorieux!

CHARLES.

Ouvrez vos rangs... ô mes aïeux!
En bénissant mon fils, je vous rejoins... j'expire.

(Il tombe dans les bras de ceux qui l'entourent; le dauphin se jette sur son corps, qu'il couvre de pleurs.)

DUNOIS.

Le roi n'est plus.

TANNEGUY DUCHATEL, LE CHEVALIER DUNOIS ET LE PEUPLE.

Vive le roi !

BEDFORD, *en montrant le dauphin.*

Qu'il ose donc, ce roi, me disputer l'empire.

LE DAUPHIN, *qui se relève et saisit l'épée d'un des siens.*

Montjoie et Saint-Denis ! chevaliers, avec moi
Jetez le cri de délivrance,
Et la victoire y répondra.
Guerre aux tyrans ! jamais en France,
Jamais l'Anglais ne régnera.

Chœur général des chevaliers et du peuple, qui prêtent serment au dauphin.

Jetons le cri de délivrance
Et la victoire y répondra.
Vive le roi ! jamais en France,
Jamais l'Anglais ne régnera.

L'opéra de *Charles VI* a eu à l'origine plus de cent représentations. Barroilhet s'est montré aussi bon chanteur qu'acteur intelligent dans le rôle difficile de Charles VI. Mme Rosine Stolz, tantôt gracieuse, tantôt énergique, a créé le rôle d'Odette avec un talent qui sera difficilement égalé. Duprez s'est promptement démis d'un rôle trop jeune et écrasé par les deux autres. Mme Dorus, Levasseur et Canaple ont interprété ceux de la reine, de Raymond et du duc de Bedford. Poultier, dont la voix était si agréable, se faisait applaudir dans les jolis couplets de la sentinelle, au cinquième acte :

A minuit,
Le seigneur de Nivelle
Me mit en sentinelle,
Et s'en alla sans bruit
Souper avec la belle
Qui m'attendait chez elle,
A minuit.
Si ta belle
Est sans foi,
Sentinelle
Garde à toi !

Nous nous sommes étendu plus que nous ne le faisons d'ordinaire sur cette œuvre remarquable ; parce qu'elle fait le plus grand honneur à l'école française, et qu'elle sera d'autant plus appréciée qu'on la connaîtra mieux.

CHARLES THE BOLD (*Charles le Téméraire*), opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1810.

CHARLOTTE ET WERTHER, opéra en un acte, paroles de Dejaure, musique de Kreutzer, représenté au théâtre Favart le 1er février 1792.

CHARMEURS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de M. de Leuven, musique de Ferdinand Poise, représenté au Théâtre-Lyrique le 15 mars 1855 ; repris à l'Opéra-Comique.

CHARME DE LA VOIX (LE), opéra en un acte, paroles de Gaugiran-Nanteuil, musique de Henri Berton, représenté à l'Opéra-Comique le 24 janvier 1811.

CHARMES DE L'HARMONIE (LES), divertissement, musique de Chauvon, musicien ordinaire de la musique du roi. Cet ouvrage a paru vers 1740.

CHARMEUSE (LA), opérette en un acte, paroles de M. Edouard Fournier, musique de M. Caspers, représenté aux Bouffes-Parisiens le 12 avril 1858.

CHARMEUSE (LA), opéra-comique en deux actes, musique de M. Alfred Dard, représenté à Saint-Etienne dans le mois de mars 1860.

CHASSE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Desfontaines, musique du chevalier de Saint-Georges, représenté à la Comédie-Italienne le 12 octobre 1778. Cet ouvrage n'eut pas de succès, malgré l'intérêt qui s'attachait à la personne du chevalier de Saint-Georges, qui fit plus d'honneur à son maître d'escrime La Boëssière qu'à Gossec, son maître de composition musicale. Il faut cependant reconnaître que cet amateur a laissé des sonates de violon assez estimées.

CHASSE (LA), opéra, musique de Schenck, représenté à Vienne en 1797.

CHASSE (LA), opéra-comique allemand, musique de Blumenrœder, représenté pour la fête du roi de Bavière, au théâtre royal de Munich en 1810.

CHASSE (LA), opéra allemand, paroles de Weiss, musique d'Adam Hiller, représenté en Allemagne à la fin du XVIIIe siècle, repris à Manheim en décembre 1855.

CHASSE DU BURGRAVE (LA), scène dramatique à sept voix avec chœurs, musique d'Amédée de Roubin, représentée dans des solennités musicales en province vers 1851.

CHASSE DU ROI CHARLES (LA), opéra suédois, musique de M. Fritz Pacius d'Helsingfors, représenté à Stockholm en janvier 1857.

CHASSE MAGIQUE, opéra allemand, musique de Hoffmeister, écrit vers 1806.

CHASSE PRINCIÈRE (LA), opéra allemand, paroles de Kotzebue, musique de Ohmann, représenté à Revel vers 1815.

CHASSE ROYALE (LA), opéra de genre en deux actes, paroles de M. de Saint-Hilaire, musique de Godefroi, représenté sur le théâtre de la Renaissance le 29 octobre 1839. Le sujet est rebattu. François Ier, une bouquetière nommée Denise, la duchesse d'Etampes, le comte de Saint-Pol et le paysan Basile s'égarent, se poursuivent, s'évitent dans les bois et se retrouvent au dénoûment. La musique a paru d'ailleurs agréable. On a remarqué un duo entre le roi et Denise, et le grand air de celle-ci chanté avec un *brio* charmant et une grâce exquise par l'actrice anglaise Mme Anna Thillon. Hurteaux, à qui les rôles de basse étaient échus au théâtre de la Renaissance, jouait le rôle de François Ier.

CHASSE SAXONNE (LA), opéra, musique de Cadaux, représenté au théâtre de Toulouse en 1839.

CHASSEUR DE CHAMOIS (LE), opéra allemand, musique de Bierey, représenté à Vienne vers 1808.

CHASSEUR SAUVAGE (LE), opéra, musique de Payer, représenté à Vienne vers 1807.

CHASSEURS DE SIBÉRIE (LES), opéra russe, musique du célèbre pianiste Rubinstein, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1852.

CHASTE SUZANNE (LA), opéra de genre en quatre actes, paroles de Carmouche et de F. de Courcy, musique de Hippolyte Moupou, représenté sur le théâtre de la Renaissance le 27 décembre 1839. Le livret est d'une inconvenance telle que le public du théâtre de la Renaissance ne l'a pu tolérer. Partant de cette idée fausse que les sujets bibliques réussissent rarement au théâtre, parce qu'ils n'offrent pas de scènes familières qui rompent la monotonie du sujet, les auteurs du poëme se sont imaginés de donner aux vieillards un caractère bouffon. Les sujets sacrés sont trop respectables pour qu'on se permette d'y introduire, sous prétexte de variété, des scènes comiques, encore moins burlesques, et leur succès sera d'autant plus réel et durable que les auteurs se seront maintenus dans le caractère de gravité et d'élévation qu'ils comportent. Si le poëte et le musicien sont trop au-dessous de leur tâche, la pièce est lourde et monotone; s'ils possèdent au contraire les qualités propres à ce genre de composition, si le souffle de l'inspiration ne leur fait pas défaut, leur œuvre participe à la sublimité du sujet; *sic itur ad astra*. Les opéras de *David*, de *Saül*, de la *Mort d'Adam* n'ont pas eu de succès, cela est vrai; mais *Joseph*, *Moïse* sont encore l'objet de l'admiration universelle; et au Théâtre-Français les sujets bibliques et chrétiens d'*Athalie*, d'*Esther*, de *Polyeucte* sont rangés parmi les chefs-d'œuvre du répertoire. Au point de vue de l'inspiration musicale, l'opéra de la *Chaste Suzanne* est, à notre avis, le meilleur ouvrage lyrique d'Hippolyte Moupou. Dans la partie sérieuse, nous signalerons une romance naïve et charmante de Daniel, dans le prémier acte ; la scène de l'accusation, dans le second ; l'air de Daniel, la symphonie du sommeil et de la vision, dans le troisième acte. Le duo bouffe des vieillards, écrit pour deux basses, a de la verve et de l'originalité. MM. Géraldi et Bussine l'interprétaient avec succès dans les salons. Cette partition offre, comme toutes celles de Moupou, des inégalités et des bizarreries qui expliquent la sévérité des connaisseurs; cependant, il faut reconnaître qu'elle renferme des mélodies délicieuses et d'un cachet incomparable, telles que la phrase de Daniel intercalée dans le duo :

> Comment, dans ma jeune âme,
> Supporter à la fois
> Ce tendre regard de femme,
> Le son charmant de cette voix?

Les interprètes de cet ouvrage ont été la haute-contre Laborde, la basse Euzet, Mme Anna Thillon et Mlle Ozy.

CHAT BOTTÉ (LE), opéra-comique en quatre actes, paroles de Cuvelier, musique de Foignet, représenté au théâtre des Jeunes Artistes le 19 mars 1802.

CHÂTEAU AU PIED DU MONT ETNA (LE), opéra allemand, musique de Marschner, représenté à Hanovre en 1836.

CHÂTEAU D'URTUBY (LE), opéra-comique, paroles de M. de Lurieu et Raoul, musique posthume de Berton fils, représenté à l'Opéra-Comique le 14 janvier 1834. Ce jeune compositeur promettait de porter dignement un nom célèbre. Il avait déjà du savoir et des connaissances dans l'instrumentation. On a remarqué un joli duo, *Montagnes de la Navarre*, très-bien chanté par Révial et Ponchard. Mme Pradher a joué le rôle de la Châtelaine.

CHÂTEAU DE CANDRA (LE) [*Das schloss*

(*Candea*), opéra allemand, musique de Joseph Wolfram, joué à Berlin en mai 1833. On a remarqué de beaux chœurs dans cet ouvrage chanté avec succès par Mlle Grunbaum.

CHÂTEAU DE LA BARBE BLEUE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Limnander, représenté à l'Opéra-Comique le 1er décembre 1851. Le livret, surchargé de détails trop invraisemblables, a causé autant de préjudice à la musique de M. Limnander, que les événements politiques qui à cette époque préoccupaient tous les esprits. L'action se passe d'abord aux Grandes-Indes, dans les environs de Madras. Barbe-Bleue est une femme, la duchesse de Lancastre, nièce du roi Jacques, et qui est venue en ce pays lointain pour rallier des partisans à la cause de son oncle déchu. La duchesse, afin de déjouer les soupçons, se fait passer pour une dame indienne, veuve de plusieurs maris. Quelque sombre et mal famé que soit le château qu'elle habite, des intrigues amoureuses s'y donnent carrière, et on y pousse de beaux sentiments qui trouvent au troisième acte leur récompense dans le château de Saint-Germain. La partition renferme plusieurs morceaux réussis et distingués. Le thème *Tant douce patrie! ô pays charmant*, chanté par le ténor, est suave et mélancolique; un joli chœur de femmes, la ballade du *Roi de Lahore*, un air brillant chanté par Mme Ugalde, ont été remarqués dans le deuxième acte. Les morceaux qui composent le troisième sont tous conçus heureusement : c'est le chœur écossais en imitation pour voix d'hommes, le duo de l'écho, le charmant trio *Taisez-vous*, et un duo final passionné, auquel l'unisson, selon l'usage que Verdi a mis à la mode, ne fait pas défaut. Le *Château de la Barbe-Bleue* a eu pour interprètes : Mme Ugalde, Mlle Lemercier, Dufresne, Sainte-Foy, Félix, Carvalho et Duvernoy.

CHÂTEAU DE MONTÉNÉRO (LE) ou **LÉON**, opéra-comique en trois actes, paroles d'Hoffman, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 15 octobre 1798.

CHÂTEAU DE PLAISANCE DU DIABLE (LE), opéra allemand, musique de Walter, représenté vers 1778.

CHÂTEAU DE THAYA (LE), opéra allemand, musique de J. Hoven (Vesque de Puttlingen), représenté à Vienne en 1847.

CHÂTEAU ENCHANTÉ (LE), opéra en trois actes, paroles de Kotzebue, musique de Reichardt, représenté sur les théâtres allemands en 1802.

CHÂTEAU TROMPETTE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Cormon et Michel Carré, musique de M. Gevaert, représenté à l'Opéra-Comique le 23 avril 1860. Le château Trompette était un fort construit du temps de Charles VII aux portes de Bordeaux; mais, dans la pièce, c'est une auberge qui a ce nom pour enseigne. Il s'agit d'une aventure d'où le duc de Richelieu sort mystifié par une petite Bordelaise qui tourne à son profit l'insuccès du galant maréchal. La partition de M. Gevaert renferme de jolies mélodies ingénieusement traitées. Dans le premier acte, on a remarqué un *Noël* sur M. de Richelieu, avec refrain en chœur, les airs du *Carillon de Dunkerque* et de la *Boulangère*, arrangés avec esprit; dans le second acte, un charmant quintette et une chanson de table au refrain malicieux : *Quand ils sont vieux, les loups ne mordent guère.* Au troisième acte, on a applaudi les couplets de Champagne : *Bonjour, Fanchon, bonjour, Suzette.* Mme Cabel a créé, avec grâce et entrain, le rôle principal de Lise; les autres rôles ont été chantés par Mocker, Sainte-Foy, Berthelier, Prilleux, Ponchard, Lemaire et Mlle Lemercier.

CHÂTELAIN DE CRACOVIE (LE), opéra allemand, musique de Pabst, représenté sur le théâtre de Kœnigsberg en 1846. Cet ouvrage a du mérite. *Der Kastellan von Krakau* fut accueilli avec faveur; ce qui détermina le compositeur à travailler pour la scène. Il donna, en 1848, un second ouvrage au même théâtre, sous le titre de : *Unser Johann* (*Notre Jean*).

CHATTE MERVEILLEUSE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Dumanoir et Dennery, musique de M. Albert Grisar, représenté au Théâtre-Lyrique le 18 mars 1862. Les auteurs du livret ont joint à la fable de La Fontaine le conte de Perrault, le *Chat botté*, et cette pièce marche, sans prétention à aucune vraisemblance ni à un grand intérêt. La partition offre d'agréables morceaux : en première ligne, le chœur : *Travaille, moissonneur, travaille*, dont la bonne harmonie et la belle sonorité font honneur à M. Grisar; la romance d'Urbain, *Tout cet éclat qui m'environne*, et la ronde à deux voix accompagnée par le chœur, et qui est assez vulgaire. Le rôle de la chatte a été une des plus glorieuses créations de Mme Cabel. Monjauze,

Lesage, Leroy, Wartel, Vanaud, Mmes Moreau, Vadé et Mlle C. Vadé ont rempli les autres rôles.

CHATTE MÉTAMORPHOSÉE EN FEMME (LA), opérette en un acte, paroles de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. J. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 19 avril 1858.

CHAUMIÈRE DES ALPES (LA), opérette en un acte, musique de Loewe, représentée à Lœbejün vers 1820.

CHE ORIGINALI! farce italienne, musique de J.-S. Mayer, représentée à San-Benedetto de Venise, en 1798.

CHÈLONIDA, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1677.

CHÊNE CREUX (LE), opéra allemand, musique d'Eberwein (Traugott-Maximilien), représenté à Rudolstadt en 1829.

CHÊNE PATRIOTIQUE ou **LA MATINÉE DU 14 JUILLET (LE)**, opéra-comique en deux actes, paroles de Monvel, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 10 juillet 1790. La scène se passe dans un village dont le seigneur fait si bon marché de sa noblesse qu'il marie son fils à une paysanne, et laisse choisir dans ses forêts un chêne, que les villageois vont replanter devant leur église, en mémoire de la prise de la Bastille. Le ci-devant seigneur, les officiers municipaux, la garde nationale et les autres citoyens attendent que midi sonne pour prêter le serment fédératif, ce qui s'exécute avec beaucoup de zèle et d'enthousiasme. Ce stupide ouvrage, « dont la sensibilité fait le principal mérite, » dit le *Mercure de France*, renferme des couplets qui naturellement ont été fort applaudis.

CHERCHEUR D'ESPRIT (LE), opéra-comique en un acte et en vers libres, paroles de M. Edouard Foussier, musique de Besanzoni, représenté à l'Opéra-Comique le 26 mars 1856. Ce sont les *Oies du frère Philippe* qui ont inspiré le livret. La forme en est agréable, la musique bien écrite. Mlles Boulart et Decroix ont chanté les rôles de Lélio et de Stellina.

CHERCHEURS D'OR (LES), opéra en trois actes, musique d'Elwart, né en 1808, non représenté.

CHERCHEUSE D'ESPRIT (LA), opéra-comique en un acte, de Favart, représenté à la foire Saint-Germain en 1741. La partie musicale de cette charmante comédie ne se compose que d'airs de vaudevilles de divers auteurs. Mais nous devons lui donner une place ici pour faire comprendre ce qu'on entendait alors par opéra-comique. Gardel fit de la *Chercheuse d'esprit* un ballet-pantomime qui fut représenté à l'Opéra le 1er mars 1778. On donna aussi la pièce de Favart à Duni, afin qu'il en composât la musique; mais elle ne figure pas dans la liste des ouvrages de ce compositeur.

CHEROKEC, opéra-comique, musique de Storace, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1794.

CHERUSCI (I), opéra-séria, musique de J.-S. Mayer, représenté au théâtre Argentina, à Rome, en 1808.

CHERUSCI (I); opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1808.

CHEVAL DE BRONZE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Auber, représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 23 mars 1835. Le livret transporte le spectateur en Chine et en pleine féerie. Il était amusant à l'époque où il a été représenté; mais la plupart des scènes sont devenues banales à force d'avoir été imitées. Le *Cheval de bronze* se prêtait aux décorations et aux machines, c'est pourquoi on a eu l'idée de monter cet ouvrage à l'Académie de musique, où il fut représenté en quatre actes avec des additions le 21 septembre 1857. La musique en est vive, spirituelle, mais elle n'a pas le caractère qui convient à notre première scène lyrique. Parmi les morceaux les plus agréables de la partition, on peut citer la ballade *Là-bas, sur ce rocher sauvage*, et la plupart des morceaux du second acte, qui est le plus riche en motifs originaux, entre autres les couplets en *la* majeur : *Quand on est fille, hélas!* et le duo *Ah! ciel, en croirai-je mes yeux!* Les modulations de l'orchestre, pendant le sommeil du mandarin, sont d'une suavité tout orientale.

CHEVAL DE TROIE (LE), opéra-comique, musique de Wœlfl, représenté à Vienne vers 1797.

CHEVAL SANS TÊTE (LE), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1828.

CHEVALIER À LA MODE (LE), opéra-co-

mique, musique de Dalayrac, représenté à la cour en 1781.

CHEVALIER D'INDUSTRIE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Saint-Victor, musique de Pradher et Dugazon, représenté à Feydeau le 16 novembre 1804.

CHEVALIER DE CANOLLE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Mme Sophie Gay, musique de Fontmichel, représenté à l'Opéra-Comique le 6 août 1836. Le sujet du livret est emprunté à la guerre de la Fronde, et la pièce est traitée d'une manière intéressante. On a critiqué avec raison la boursouflure du style et des expressions trop romantiques, entre autres celle *des beautés aux longs regards de miel*. Malgré ses défauts, le poëme offrait au compositeur des situations belles et variées, l'enthousiasme guerrier, un tumulte populaire, un bal, la condamnation à mort du chevalier dont le caractère est sympathique et une marche funèbre. L'auteur de la musique, M. Court de Fontmichel, élève de Chelard et lauréat de l'Institut, avait de la fortune. Quoiqu'il eût fait représenter l'année précédente, à Marseille, un opéra intitulé *Il Gitano*, il ne parvint à faire accepter son ouvrage au directeur de l'Opéra-Comique qu'au prix de sacrifices d'argent assez considérables, qui eurent sans doute le double inconvénient de le faire accueillir froidement par le public et de le dégoûter lui-même d'une carrière dans laquelle il aurait pu réussir avec plus de persévérance. La musique du *Chevalier de Canolle* a été écrite avec facilité, et trahit souvent l'imitation des procédés de l'école italienne. Nous signalerons l'air en *mi* bémol chanté par Jansenne, et qui est bien traité: *Dans cet heureux séjour où règne Natalie.* Aux airs et aux cavatines chantés par Chollet, qui jouait le rôle du chevalier, et malgré la virtuosité qu'il déployait en descendant rapidement et avec grâce la double octave d'*ut* à *ut*, on a préféré le trio en *mi* bémol *con sordini* qui se termine en quintette d'une façon très-heureuse. Les autres rôles ont été tenus par Mme Casimir et Mlle Olivier.

CHEVALIER DE LERIGNY (LE), opéra, musique de Raymont, représenté à Beaujolais vers 1765.

CHEVALIER DE SÉNANGES (LE), opéra en trois actes, paroles d'Alexandre, musique de Henri Berton, représenté à l'Opéra-Comique le 23 juillet 1808.

CHEVALIER DU MIROIR (LE), opéra allemand, musique de Walter, représenté vers 1780 en Allemagne.

CHEVALIER LUBIN (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Michel Carré et Victor Perrot, musique de M. Adrien Boieldieu, représenté sur le théâtre des Fantaisies-Parisiennes dans le mois de mai 1866. Cette pièce est amusante et de bon goût. Le chevalier de Simiane est amoureux de la comtesse Rosine, qui ne l'a jamais vu et qui, en l'absence de son frère, ne veut recevoir aucune lettre ni aucune proposition de mariage. Le marquis de Beautreillis, admis au château en qualité de parent, perd de son côté son temps et sa peine. Rosine a renvoyé son jardinier; le chevalier se déguise en paysan et se présente pour remplir cet emploi. A l'occasion du conte du *Dormeur éveillé*, que vient de lire la comtesse, Beautreillis s'imagine de l'amuser en faisant revêtir le faux Lubin des habits d'un gentilhomme. Le chevalier les porte à merveille, se venge agréablement du marquis en le grisant et en le faisant à son tour habiller en jardinier. Il achève de gagner le cœur de l'insensible Rosine et obtient sa main. La musique est appropriée d'une manière charmante à ce marivaudage coquet. L'ouverture, instrumentée avec délicatesse, offre de jolis motifs. Après un premier air bien en situation, le marquis chante avec la comtesse un duo dont le principal motif à trois temps ne manque pas d'élégance. L'air de l'entrée du jardinier a de la couleur. L'air de Rosine se compose d'un cantabile plein d'expression. Il est regrettable que l'allure reproduise encore le mouvement de valse. Le morceau principal de cet ouvrage est un excellent trio dont le thème, sur les paroles, *Il croit rêver, sans doute*, est développé avec science et goût. M. Adrien Boieldieu a eu l'idée d'écrire la musique de la chanson à boire dans le vieux style du XVIIe siècle. C'est large, bien accentué, bien gaulois. Mlle Arnaud a chanté le rôle de la comtesse.

CHEVALIER NAHEL (LE), opéra en trois actes, musique de M. Litolff, représenté à Bade le 10 août 1863. Le livret traite un épisode supposé de la guerre de Trente ans. Ce chevalier Nahel est une sorte de mauvais génie qui joue le rôle de traître et dont la mort sert de dénoûment à la pièce. La partie musicale a de l'importance, autant par la quantité des morceaux que par les tendances hardies du compositeur, et la couleur qu'il a su approprier aux situations. Après l'ouver-

ture, qui est remarquable par l'ingénieux emploi des instruments de cuivre, on distingue dans le premier acte, la ballade de la *Pauvreté*, avec accompagnement de harpe et de cor; le *Couvre-feu*, la ronde des *Uhlans* et l'air satanique de Nahel. Dans le second acte, on a applaudi les couplets des dragons de Saxe-Weimar, chantés par Mme Faure-Lefebvre, le sextuor des *Invisibles*, terminé par le chœur général des Saxons : *Allons mourir pour la foi paternelle;* enfin, dans le troisième acte, nous citerons un bon duo, des couplets bouffes, et une jolie valse chantée. Balanqué, Jourdan, Berthelier, Mmes Faure et Colson ont interprété la musique de M. Litolff.

CHEVALIERS ERRANTS (les), opéra-comique en un acte, musique de Lemière de Corvey, représenté à Paris en 1792.

CHEVRIER (le), opéra allemand, musique de Gumbert, représenté au théâtre Wilhelmstadt, à Berlin, en janvier 1854.

CHI CERCA TROVA, opéra-bouffe, musique d'Anfossi, représenté à Florence en 1784.

CHI D'ALTRUI SI VESTE PRESTO SI SPOGLIA (*Qui s'habille aux dépens d'autrui bientôt est dépouillé*), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre des Florentins, à Naples, en 1783.

CHI DURA VINCE, opéra-bouffe italien en deux actes, musique de Louis Ricci, représenté à Milan en 1837. Cet ouvrage, dont on pourrait traduire le titre par *Labor improbus omnia vincit* ou par *Tout arrive à qui sait attendre*, a été joué avec succès sur tous les théâtres de l'Italie. Ce fut le dernier opéra du compositeur. Il le composa seul, sans la collaboration ordinaire de son frère Frédéric Ricci. A partir de cette époque, il s'adonna à la musique sacrée. *Chi dura vince* fut représenté à Vienne, au théâtre de la Porte-de-Carinthie, le 6 mai 1845.

CHI LA FÀ L'ASPETTA, opéra italien, musique de Polani, représenté à Venise en 1717.

CHI LA FÀ L'ASPETTA, opéra italien, musique de Fabrizzi (Vincent), représenté à Bologne en 1787.

CHI NON FA NON FALLA, opéra italien, musique de Buini, représenté à Bologne en 1729.

CHI NON RISICA NON HA RIUSCITA (*Qui ne risque rien n'a rien*), opéra-buffa italien, musique de Generali, représenté à la Scala de Milan en 1811.

CHI PIÙ GUARDA MENO VEDE (*Qui regarde trop voit moins*), opéra italien, musique de Bauer, représenté à Turin en 1843.

CHI PIÙ GUARDA MENO VEDE, opéra italien, musique de Spontini, représenté à Florence en 1798.

CHI S'È VISTO S'È VISTO, opéra italien, musique de Lavigna, représenté à Milan en 1810.

CHI SI CONTENTA GODE, opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Naples vers 1792.

CHI STA BENE NON SI MUOVA, opéra italien, musique de Robuschi, représenté à Florence en 1789.

CHI VUOL TROPPO VEDER DIVENTA CIECO (*Qui veut trop voir devient aveugle*), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Milan en 1803.

CHIARA DI ROSEMBERG (*Claire de Rosemberg*), opéra italien, musique de Generali, représenté en Italie en 1821.

CHIARA DI ROSEMBERG, opéra italien en deux actes, livret de Gaetano Rossi, musique de Luiggi Ricci, représenté d'abord à Milan, puis au Théâtre-Italien de Paris, le 6 novembre 1833. Le sujet est tiré du *Siége de La Rochelle*, roman de Mme de Genlis. Il s'agit d'une fille qui, témoin de l'assassinat d'un enfant par un homme qu'elle croit son père, est accusée de ce meurtre et n'ose fournir les preuves de son innocence dans la crainte de perdre celui dont elle a reçu le jour. L'introduction de scènes comiques, assez déplacées dans un tel ouvrage, a nui au succès. Le trio des trois basses a réussi en Italie, parce qu'un des personnages parle un patois qu'on rend tour à tour napolitain, bolonais ou milanais, selon qu'on joue l'opéra à Naples, à Bologne ou à Milan. Il y a aussi un joli duo chanté par Tamburini et Santini. Le rôle principal, celui de Claire, a été chanté avec talent par Mlle Judith Grisi.

CHIARA E SERAFINA (*Claire et Séraphine*), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Milan en 1822.

CHIARINA (la), opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Milan en 1816.

CHIEN DU JARDINIER (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Lockroy et Cormon, musique de Albert Grisar, représenté à l'Opéra-Comique le 16 janvier 1855. C'est un ouvrage charmant. La pièce est amusante, fine et spirituelle. Le titre seul n'est pas heureux, parce qu'il n'exprime ni un proverbe ni un des personnages de l'action. Catherine, jeune et riche fermière, doit épouser M. Justin, jeune villageois, riche aussi et fort sortable. Mais elle fait la coquette, promet, se dédit et promène le pauvre garçon de la Saint-Martin à la Saint-Jean. Mais voilà que la servante Marcelle s'avise d'aimer, et pour le bon motif, un jeune garçon de ferme nommé François. Catherine s'en irrite, et forme le projet de le lui enlever en faisant sa conquête pour elle-même. Apprenant que le petit pied de Marcelle a tourné la tête de François, elle fait semblant de se donner une entorse, afin d'avoir l'occasion de lui faire voir que son pied est encore plus mignon que celui de Marcelle. Elle réussit dans son projet; mais le cousin Justin lit dans son jeu et feint d'être épris de la servante, qui, le cœur gros de chagrin et de dépit, accepte sa déclaration. Tous deux ne tardent pas à s'apercevoir qu'ils ne sont nullement faits l'un pour l'autre. A la fin, la capricieuse fermière met le céladon François en loterie. Elle gagne et s'empresse de le céder à Marcelle, en se rendant au raisonnement solide et affectueux de Justin. Les détails, qu'on ne saurait reproduire dans une aussi courte analyse, ont de la grâce et de l'intérêt. La partition est une des meilleures que M. Grisar ait écrites. L'ouverture est vive et sémillante. La sonorité en est délicieuse. L'emploi discret des instruments à percussion, notamment du triangle, amène des effets très-heureux. La musique de la première scène, le *Coq a chanté trois fois*, a une fraîcheur toute matinale. Le duo du petit pied est fort piquant; la chanson du *Chien du jardinier* a de la rondeur, et Faure a contribué par sa belle voix à la populariser. Ce chanteur a détaillé avec goût deux couplets pleins de sentiment. Nous signalerons encore un trio, un large quatuor et le duo de la querelle des deux femmes. Mlle Lefebvre a joué délicieusement le rôle de la coquette de village; Faure, Ponchard et Mlle Lemercier l'ont bien secondée.

CHILDREN IN THE WOOD (THE) [*les Enfants dans le bois*], intermède, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market en 1793.

CHIMÈNE ou **LE CID**, opéra en trois actes, paroles de Guillard, musique de Sacchini, représenté à l'Opéra le 9 février 1784. L'auteur du livret n'eut pas à se mettre en frais d'imagination pour tailler un opéra dans le chef-d'œuvre de Corneille. Le musicien avait une tâche plus difficile, et il s'en est acquitté avec un mérite apprécié des contemporains, et qu'on a trop tôt oublié. L'air *Je vois dans mon amant l'assassin de mon père*, l'allegro *Combats pour soustraire Chimène* doivent être signalés aux amateurs de la musique pathétique et des compositions d'une belle facture. Il y a dans cet ouvrage, comme dans tous les opéras de Sacchini, dans *Œdipe*, *Renaud* et *Dardanus*, une sensibilité noble, vraie et exempte de l'afféterie commune à cette époque. Au point de vue du style, la pureté de forme en rend encore l'audition très-agréable. Quoique Sacchini fût principalement un compositeur dramatique et qu'il écrivît mieux pour la voix que pour l'orchestre, ses ouvertures sont bien traitées. Celle de *Chimène* offre des effets semblables à ceux qu'on remarque dans l'ouverture de la *Caravane*, opéra-comique joué la même année à Paris. Mais il est probable que Grétry a été l'imitateur involontaire de Sacchini, car il était assez riche de son propre fonds pour ne rien emprunter à personne. *Chimène*, en effet, avait été déjà jouée à Rome en 1762, puis à Londres en 1773, sous le titre de *Il gran Cid.* Mais autant l'ouverture de *Chimène* est instrumentée avec correction, de manière à tirer du quatuor une sonorité pleine et harmonieuse, autant celle de la *Caravane* offre des détails pauvres et un maigre accompagnement.

CHIMÈNE, grand opéra en trois actes, musique de Wagner (Charles), représenté à Darmstadt en 1821.

CHIMERA (LA), opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1682.

CHIMÈRE ET RÉALITÉ, opéra-comique en un acte, paroles de Aignan, musique de Blangini, représenté au théâtre Feydeau le 6 janvier 1803.

CHIMÈRE ET RÉALITÉ, opéra polonais traduit en français, musique de Elsner, représenté à Varsovie en 1808. (*Uroienie i Rzeczywistosi.*)

CHIOMA DI BERENICE (LA) [*la Chevelure de Bérénice*], opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1695.

CHISCIOTTO ALLA CORTE DELLA DU-

CHESSA (DON), opéra italien, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1727.

CHI TUTTO ABBRACCIA NULLA STRINGE (*Qui tout embrasse mal étreint*), opéra italien, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Venise en 1756.

CHLEONIDA, opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1709.

CHOICE OF HARLEQUIN (THE) [*le Choix d'Arlequin*], opéra anglais, musique de Arne, représenté au théâtre de Drury-Lane vers 1769. Cet ouvrage fort amusant est accompagné d'une musique agréable. Les partitions de Arne deviennent rares en Angleterre. Ses opéras se composent d'une grande quantité d'airs très-courts. C'est comme une suite de couplets.

CHOISY-LE-ROI, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Michel Carré, musique de M. Eugène Gautier, représenté au Théâtre-Lyrique, le 14 octobre 1852.

CHOIX D'ALCIDE (LE), opéra, musique de Langlé, 1801 (inédit).

CHORISTE ET LIQUORISTE, opéra-bouffon en trois actes, musique de Castil-Blaze, non représenté.

CHOSE IMPOSSIBLE (LA), opéra, musique de Foertsch (Jean-Philippe), représenté en Allemagne en 1685.

CHRISTINE DE SUÈDE, opéra en trois actes, musique de M. de Redern, représenté au théâtre Royal de Berlin, au mois de janvier 1860. Le rôle de Christine a été chanté par Mme Wagner.

CHRISTINA DI SVEZIA, opéra italien, livret de Romani, musique de Sigismond Thalberg, représenté au théâtre de la Cour, à Vienne, le 3 juin 1855. Le sujet a été tiré de la *Christine* d'Alex. Dumas, et du *Monaldeschi* de M. Laube. L'ouvrage a été bien accueilli, et l'auteur rappelé à plusieurs reprises. Mmes Demeric, Medori, MM. Bettini et Debassini ont joué les principaux rôles.

CHRISTLICHE JUDENBRAUT (DIE), opéra allemand, musique de Paneck, représenté au théâtre de Léopoldstadt, à Vienne, vers la fin du XVIIIe siècle.

CHRISTOPH COLOMBUS, opéra italien, musique de Barbieri, représenté à Berlin le 26 décembre 1848.

CHRISTOPHE ET JÉRÔME, opéra-comique en un acte, paroles de Favières, musique de Berton, représenté à l'Opéra-Comique le 26 octobre 1796.

CHUTE D'ICARE (LA), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1817.

CHUTE DE BAAL (LA), opéra, musique de Weigl, représenté vers 1821 en Allemagne.

CHUTE DE LA MONTAGNE (LA), opéra, musique de Weigl, représenté au théâtre Sur-la-Vienne vers 1819.

CIA BOTTINO (IL) [*le Chat botté*], opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Lisbonne vers 1803.

CIA BOTTINO (IL) [*le Chat botté*], opéra, musique de Fioravanti (Valentin), représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1813.

CIARLATANI (I), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Turin vers 1801.

CIARLATANI (I), opéra-bouffe italien, musique de Cammarano, représenté au théâtre del Fondo en 1839.

CIARLATANI (I), opéra italien, musique de Panizza, représenté en Italie en 1840.

CIARLATANI (I), opéra, musique de L. Gordigiani, représenté au théâtre Leopoldo, à Florence, en 1843.

CIARLATANO (IL), opéra italien, musique de Scolari, représenté à Venise en 1759.

CIARLATANO (IL), opéra-bouffe, musique de Cordella (Jacques), représenté pendant le carnaval de Venise, au théâtre San-Mosè, en 1805.

CIARLATANO IN FIERA (IL), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté en Italie en 1774.

CIARLONE (IL) [*le Bavard*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Venise vers 1766.

CICISBEO BURLATO (IL) [*le Sigisbé bafoué*], opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Milan au printemps de 1812.

CICLOPE (IL), opéra italien, paroles de Métastase; musique d'Asioli, représenté à Naples en 1787. Cet opéra contient plusieurs airs : *Ninfe, se liete; Se tutto il mondo insieme; Pace, amor torniamo in pace; Saprai, se non ti spiace; mio cor, tu prendi a scherno*.

E'ver, mi piace; deux duos : *Dal mio sdegno il tuo dilecto* et *Se placar volete amore.*

CID (IL), opéra italien en trois actes, livret de Jacopo Ferreti, musique de Luigi Savi, représenté à Parme le 22 janvier 1834. Cet ouvrage, chanté par le célèbre ténor Moriani, Marcolini, Lega, Mmes Schoberlechner et Rubin a été assez bien accueilli.

CID (LE), opéra allemand, musique de Neeb, représenté à Francfort vers 1857.

CID (LE), opéra allemand, paroles et musique de P. Cornelius, représenté à Weimar en juin 1865.

CID DELLE SPAGNE (IL), opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1797.

CIDIPPE, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1671.

CIECO DEL VOLO (IL), opéra italien, musique de Fioravanti (Vincent), représenté à Naples en 1834.

CIECO GELOSO (IL), opéra italien, musique de Polani, représenté à Venise en 1708

CIFRA (LA), opéra italien en deux actes. musique de Salieri, représenté à Vienne en 1789.

CIMAROSA, opéra-comique en deux actes, paroles de Bouilly, musique de Nicolo, représenté au théâtre Feydeau le 28 juin 1808.

CIMBRIA, opéra, musique de Foertsch (Jean-Philippe), représenté en Allemagne en 1689.

CIMENTO FELICE (IL), opéra italien, musique de Prota (Jean), né vers le commencement du XIXe siècle, représenté à Naples.

CIMONA, opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres en 1753.

CIMOTEA (LA), drame lyrique, musique de Araja, représenté vers 1765.

CINESE RIMPATRIATO (IL), intermède italien, représenté par l'Académie royale de musique le 19 juin 1753. Castil-Blaze attribue cet ouvrage à Selletti: M. Fétis ne désigne sous son nom que trois opéras : *Nitocri*, l'*Argene* et la *Finta Pazza.*

CINESI (LE), opéra italien, paroles de Metastase, musique de Cimarosa, d'Asioli et d'autres maîtres italiens. On remarque dans cet ouvrage un quartetto important : *Voli il piede in lieti giri*, et les airs : *Non so dir, se pena sia; prenditi il figlio... ah no son lungi, e non mi brami; non sperar, non lusingarti; ad un riso, ad un' occhiata.*

CINESI (LE), opéra de salon, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente).

CINNA, opéra, paroles de Villati, musique de C.-H. Craun, représenté à Berlin en 1748.

CINNA, opéra italien, musique de Paër, représenté à Padoue en 1797.

CINNA, opéra-séria en deux actes, musique de Asioli, représenté au théâtre de la Scala en 1801.

CINQ ANS D'ENTR'ACTE, opéra-comique en deux actes, paroles de Féréol, musique de Leborne, représenté à l'Opéra-Comique le 15 juin 1833. Il est bien rare qu'un auteur fasse preuve d'invention lorsqu'il s'improvise auteur dramatique. La mémoire, qui est un des mérites de sa profession, au lieu de le servir le trahit, et les scènes qu'il croit imaginer ne sont pour la plupart que des réminiscences. Féréol reproduisit dans son livret les situations qui avaient joui d'une grande vogue au temps de Gresnich et de Dalayrac. La mère Simone a deux fils, Pierre et Julien; tous deux sont amoureux de la jeune orpheline Annette; mais Pierre passe pour un idiot, un pauvre être disgracié, tandis que Julien est beau parleur et présomptueux. La scène se passe en 1812, et le beau parleur, préféré par Annette, est désigné par le sort. Pierre se dévoue et part à la place de son frère. Cinq ans se passent. Julien a dédaigné la main d'Annette et s'est conduit en mauvais fils. Pierre revient couvert de gloire, réconcilie tout le monde et reprend sa charrue. L'auteur de la musique était naguère encore un professeur distingué du Conservatoire. On lui doit la musique d'un autre ouvrage, le *Camp du drap d'or*, et surtout de bons élèves. Leborne était bibliothécaire de l'Opéra.

CINQUANTAINE (LA), opéra en trois actes, paroles de Desfontaines, musique de Delaborde, représenté à l'Opéra le 23 août 1771. Comme toutes les productions de cet amateur, cet ouvrage est médiocre, et il parut tel aux artistes chargés de l'interpréter. Le chanteur Legros se refusait à remplir le rôle principal. On le menaça de l'enfermer au For-l'Evêque, et il dut se résigner. Delaborde était valet de chambre de Louis XV.

CINQUANTAINE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de M. Faur, musique de Dezède, représenté au théâtre de la rue de Louvois, appelé alors Théâtre des Amis de la patrie, le 9 janvier 1796.

CINQ MINUTES TROP TARD, bouffonnerie musicale, paroles de M. Vernon, musique de M. Villebichot, représentée aux Folies-Nouvelles en mai 1857.

CINQUIÈME ACTE (LE), opérette en un acte, paroles de M. Michel Delaporte, musique de M. Léveillé, représenté aux Folies-Nouvelles le 25 octobre 1856.

CIPRIANO IL SURTO (*Cyprien le tailleur*), opéra-comique, musique de Placenza, représenté au théâtre Apollo, à Gênes, en novembre 1857.

CIRCASSIAN BRIDE (THE) [*la Fiancée circassienne*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, le 22 février 1809.

CIRCASSIENNE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique le 2 février 1861. La scène se passe dans le Caucase. Des officiers russes s'imaginent de jouer l'opéra de Marsollier : *Adolphe et Clara;* Alexis Zouboff, le plus imberbe d'entre eux, qui déjà, sous le nom de Prascovia, et sous un costume féminin, a inspiré une passion à un général, doit jouer le rôle de Clara. On l'affuble d'un costume de Circassienne. Les comédiens sont surpris par le général Orsakoff, inflexible en ce qui touche la discipline. Il reconnaît dans Alexis sa bien-aimée Prascovia, et on comprend que la mystification menace d'aller loin. Fort habile à sortir des situations scabreuses, Scribe a prolongé celle-ci outre mesure, ce qui a décidé de l'insuccès de l'ouvrage, malgré le mérite de la partition. Après avoir abusé plus qu'il ne convient de l'aveugle passion de Orsakoff, Alexis parvient à obtenir de lui la main de sa pupille et à reprendre impunément son uniforme. L'ouverture a pour motif une redowa qui reparaît plus loin dans la scène du harem, où Alexis et la jeune Olga ont été enfermés. Le morceau le plus saillant du premier acte est le chœur *Bravo! bravo!* dans lequel M. Auber a spirituellement enchâssé l'air d'*Adolphe et Clara : Jeunes filles qu'on marie.* La romance d'Alexis, *Vous rappellez à l'instant même,* est fort distinguée; elle a été écrite très-haut d'après les moyens de Montaubry, qui a créé le rôle. Au deuxième acte, le chœur des odalisques est délicieux. M. Auber n'a rien écrit de plus vaporeux, de plus éthéré. Les couplets du peintre Lanskoï portent l'empreinte de la finesse un peu malicieuse du compositeur. Ils ont été bissés. Quant à l'instrumentation, c'est constamment une fête pour l'oreille que d'entendre cette harmonie originale et pénétrante. Montaubry a réussi à jouer le rôle exceptionnel d'Alexis, grâce à son physique et à ses notes de tête. Peu de ténors peuvent l'aborder victorieusement comme lui. Couderc a débité le rôle du peintre Lanskoï avec la cordialité sympathique qui lui est habituelle. Barielle, Troy, Ambroise, Laget ont créé ceux du général Orsakoff, d'Aboul-Kazim, du maréchal des logis et de l'eunuque. Les rôles de femmes ont été remplis par Mlles Montrose, Prost et Bousquet.

CIRCÉ, tragédie ornée de machines, de changements de théâtre et de musique, précédée d'un prologue, paroles de Thomas Corneille, musique de Charpentier, représentée sur le théâtre de la rue Guénégaud, le dimanche 17 mars 1675. Cette pièce a été remaniée par Dancourt en 1705, et la musique en fut refaite par Gilliers. Robert de Visée ou de Visé, guitariste habile, composa aussi une musique pour la même tragédie.

CIRCÉ, opéra anglais, musique de Banister, représenté au théâtre de Dorset-Garden en 1676.

CIRCE, opéra italien, musique de Freschi (Jean-Dominique), représenté à Venise en 1679.

CIRCÉ, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Mme de Saintonge, musique de Desmarets, représentée le 1er octobre 1694.

CIRCÉ, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1734.

CIRCE, opéra italien, musique de Albertini, représenté à Hambourg en 1785.

CIRCE, opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Venise en 1786.

CIRCÉ, grand opéra, musique de Winter, représenté à Munich en 1788.

CIRCE, opéra-seria, musique de Paër, représenté à Venise en 1791.

CIRCE ABBANDONATA, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Plaisance en

1692, puis à Parme dans la même année, et à Venise en 1697.

CIRCE DELUSA, opéra italien, musique de Boniventi, représenté en Italie en 1711.

CIRCÉ ET ULYSSE, opéra italien, musique de Astaritta, représenté en Allemagne vers 1787.

CIRENE, opéra italien, musique de P. Pellegrini, représenté à Venise en 1742. Cette pièce avait été représentée à Naples longtemps auparavant, d'après la *Dranmaturgia* d'Allaci.

CIRO, opéra italien, musique de Cavalli et Matiolli, représenté sur les théâtres de l'Italie en 1665.

CIRO, opéra italien, musique de Conti (François), représenté à Vienne en 1716.

CIRO, opéra italien, musique de Ariosti, représenté à Londres en 1721.

CIRO, opéra italien, musique de Duni, représenté en Italie vers 1733.

CIRO, opéra italien, musique de Capotorti, représenté au théâtre Saint-Charles à Naples en 1805.

CIRO IN ARMENIA, opéra italien, musique de Marie-Thérèse Agnesi, représenté sur les théâtres de la Péninsule en 1771.

CIRO IN BABILONIA (*Cyrus à Babylone*), cinquième opéra composé par Rossini, alors âgé de vingt et un an. Il fut représenté, pendant le carême de 1812, sur le théâtre Comunale à Ferrare. Il est resté de cette partition la délicieuse ariette *T'abbraccio.* Une autre cavatine s'est transformée plus tard et est devenue l'*Ecco ridente* du *Barbier de Séville*, c'est-à-dire une des plus gracieuses cantilènes du maître.

CIRO IN BABILONIA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Raimondi, représenté à Rome vers 1820.

CIRO RICONOSCIUTO, opéra italien, en trois actes, paroles de Métastase, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1710. Afin de rendre plus faciles les recherches des morceaux principaux de ce célèbre ouvrage, et de favoriser la comparaison entre les douze partitions que l'œuvre du *poeta Cesareo* a inspirées, nous donnons ici la suite des airs et des chœurs : *Si, ben mio, saro, qual vuoi; Si varia in ciel talora; Se un core annodi; Basta cosi, t'entendo; Par, che di giubilo; Già l'idea del giusto scempio; Ognor tu fosti il mio; Sciolto dal suo timor; Non piangete, amati, rai; Rendimi il figlio mio;* le duetto *Soppi, che al nascer mio; Non sdegnarti, a te mi fido; Non so con dolce moto; Guardalo in volto, e poi; Cauto guerrier pugnando; Parlero, non è permesso; Men bramosa di stragi funeste; Parto, non ti sdegnar; Quel nome se ascolto; So, che presto oguun s'awede; Dimmi, crudal, dov' è; Perfidi, non godete; Dammi, o sposa, un solo amplesso; Benchè l'angel s'asconda; No, non vedrete mai; Chi a ritrovare aspira;* le chœur *Le tue selve in abbandono;* et l'air final *Astro felice, ah splendi.*

CIRO RICONOSCIUTO, opéra italien, en trois actes, paroles de Métastase, musique de Scarlatti, représenté à Rome en 1712.

CIRO RICONOSCIUTO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Leo, représenté à Naples en 1727.

CIRO RICONOSCIUTO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Caldara, représenté à Vienne le 28 août 1736.

CIRO RICONOSCIUTO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Jomelli, représenté en Italie vers 1744.

CIRO RICONOSCIUTO (IL), opéra italien en trois actes, paroles de Métastase, musique de Smith, représenté vers 1747.

CIRO RICONOSCIUTO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1751.

CIRO RICONOSCIUTO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Sarti, représenté à Copenhague en 1756.

CIRO RICONOSCIUTO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Benda, représenté à Gotha en 1766.

CIRO RICONOSCIUTO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Borghi, représenté à Venise en 1771.

CIRO RICONOSCIUTO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Brizio, né en 1737, mort en 1825, représenté à Ferrare.

CIRO RICONOSCIUTO (IL), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Tarchi, représenté à Plaisance en 1796.

CISEAUX MAGIQUES (LES), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1823.

CITERNE (LA), mélodrame allemand, musique de Seyfried, représenté vers 1815.

CLARA DEL MAINLAND, opéra italien, musique de Pedrotti, représenté à Vérone en 1840.

CLARA, DUCHESSE DE BRETAGNE, opéra allemand en trois actes, musique de Bierey, paroles de Breszner, représenté à Leipzig en 1803.

CLARI, opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1823.

CLARI, opéra italien semi-seria en trois actes, musique de Halévy, représenté à Paris le 9 décembre 1828, avec le concours de Mme Malibran. Le sujet est tiré du ballet de *Clari*, qui avait réussi à l'Opéra français, et dans lequel Mlle Bigottini s'était fort distinguée. Déjà apprécié comme compositeur dans son opéra-comique l'*Artisan*, Halévy déploya dans *Clari*, pour la première fois, son grand talent scénique. Le second acte est fort remarquable. Nous signalerons l'excellent trio : *Deh! silenzio, non parlate.* Malgré la réserve apportée par les habitués du Théâtre-Italien aux débuts d'un compositeur français, Halévy est sorti triomphant de cette épreuve.

CLARICE ET BELTON, opéra, musique de Grétry, représenté à l'Opéra-Comique le 23 mars 1793. C'est le *Prisonnier anglais*, remis au théâtre avec changements.

CLARISSE, opéra allemand, musique de Stegmann, représenté à Hambourg vers 1781.

CLARISSE, opéra-comique en deux actes, musique de Catrufo, représenté à Genève en 1806.

CLARISSE ou **LA SERVANTE INCONNUE**, opéra-comique allemand, représenté à Breslau en 1772.

CLARISSE ou **LA DOMESTIQUE INCONNUE**, opéra-comique français, musique de Schulz, représenté au théâtre de Reinsberg en 1783.

CLARISSE HARLOWE, opéra italien, musique de M. Natale Perelli, représenté à Vienne en juin 1858. Chanté par Bettini et Mme Medori.

CLAUDINE, opéra, musique de André, né en 1741, mort en 1799. Ouvrage non représenté.

CLAUDINE ou **LE PETIT COMMISSIONNAIRE**, opéra-comique en un acte, paroles de Deschamps, musique de Bruni, représenté à Feydeau le 6 mars 1794. C'est la jolie nouvelle de Florian qui a fourni le sujet de la pièce.

CLAUDINE, opéra italien, musique de Coccia, représenté à Turin en 1817.

CLAUDINE, opéra allemand, livret de Gœthe, musique de M. Franz, représenté au théâtre de la Cour, à Schwérin, en mars 1864.

CLAUDINE DE VILLA-BELLA, opéra, livret de Gœthe, musique de Weber (Godefroid), représenté au théâtre de la cour de Wurtemberg en 1783.

CLAUDINE DE VILLA-BELLA, opéra allemand en trois actes, paroles de Gœthe, musique de Reichardt, représenté en 1788.

CLAUDINE DE VILLA-BELLA, opéra allemand en trois actes, paroles de Gœthe, musique de Stolze, né en 1801.

CLAUDINE DE VILLA-BELLA, opéra allemand, musique de Blum, représenté à Berlin en 1810.

CLAUDINE DE VILLA-BELLA, opéra allemand, musique de Eberwein (Traugott-Maximilien), représenté à Rudolstadt en 1815.

CLAUDINE DE VILLA-BELLA, opéra allemand de Gœthe, musique de Kienlen, représenté à Augsbourg de 1815 à 1820.

CLAUDINE DE VILLA-BELLA, opéra allemand de Gœthe, musique de Drechsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1830.

CLAUDINE DE VILLA-BELLA, opéra allemand, musique de François Schubert, inédit.

CLAUDINE DE VILLA-BIANCA, opéra, musique de Beecke, représenté à Vienne en 1784.

CLAUDIO CESARE, opéra italien, musique de Boretti, représenté en 1672.

CLAUDIUS, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1703.

CLAVECIN (LE), opéra-comique, musique de Chardiny, représenté au théâtre de Beaujolais en 1787.

CLEARCO IN NEGROPONTE, opéra italien, musique de Domenico Gabrieli, représenté à Venise en 1685.

CLEF DU JARDIN (LA), opéra en un acte, musique de Eykens représenté à Anvers en 1837.

CLEF DES CHAMPS (LA), opéra-comique en un acte, paroles de H. Boisseaux, musique de Deffès, représenté à l'Opéra-Comique le 20 mai 1857. Il s'agit dans la pièce d'une fuguette de Mme du Barry, qui revient dans son pays natal, à Noisy, où son ingénuité apparente a failli lui faire décerner, par un bailli ridicule, le titre de rosière. La donnée est extravagante, comme on voit. On a remarqué, dans la partition de M. Deffès, les couplets des *Filles de Nanterre*, et un joli trio. Joué par Couderc, Jourdan, Lemaire, Nathan et Mlle Lemercier, cet ouvrage n'a pas eu moins de quarante-quatre représentations.

CLÉMENCE ou LES EAUX DE LA MALOU, opéra-comique en un acte, musique de Miquel, exécuté à Béziers en février 1837.

CLÉMENTINE ou LA BELLE-MÈRE, opéra-comique en un acte, paroles de Vial, musique de Fay, représenté au théâtre de la rue Feydeau en 1799. Fay eut des succès comme ténor à Louvois et au théâtre Favart. Il composa plusieurs opéras-comiques, celui de *Clémentine* est son meilleur ouvrage, et il a joui de la faveur du public.

CLÉMENTINE ou LES ROCHERS D'ARONA, opéra allemand, musique de Rœsler, représenté à Prague vers 1800.

CLEMENZA DI AUGUSTO (LA), opéra-drame, musique de Fux (Jean-Joseph), représenté pour la fête patronale de l'empereur Léopold Ier, en 1702.

CLEMENZA DI SCIPIONE (LA), opéra italien, musique de Chrétien Bach, représenté à Breslau vers 1773.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Çaldara, représenté à Vienne le 4 novembre 1734. La pièce du premier poëte lyrique de l'Italie et du monde entier a séduit les vingt compositeurs les plus renommés du XVIIIe siècle. En prenant comme au hasard l'un des airs dont nous donnons la nomenclature, on peut être certain de trouver une œuvre intéressante, souvent même d'une grande beauté : *Deh se piacer mi vuoi; Io sento, che in peno; Opprimete i coutumuci;* le chœur *Serbate, o Dei custodi; Del più sublime solio; Amo te solo, te solo amai; Ah perdona al primo affetto; Ah se fosse intorno al trono; Non ti lagnar, s' io parto; Parto, ma tu ben mio; Quando sarà quel di; Sia lontano ogni cimento; Almen se non poss 'io; Come potesti, oh Dio; Fra stupido, e pensoso; Tu, infedel, non hai difese; Non odo gli accenti; ch' io parto reo, lo vedi; Se mai senti spirarti sul volto; Tremo fra' dubbj miei; Tardi s'awde; Pietà, signor, di lui; Vo disperato a morte; Se all'impero, amici dei; S'altro, che lagrime; Getta, il nocchier talora,* et le chœur final *Che del ciel, che degli Dei.*

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Leo, représenté en 1735.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1737.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Pampani, représenté en Italie en 1748.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Perez, représenté au théâtre Saint-Carles, à Naples, en 1749

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gluck, représenté à Naples en 1751.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1758.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Londres en 1760.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Vienne en 1760.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Naumann, représenté à Dresde vers 1768.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Bernasconi, représenté à la cour de Bavière en 1768.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Anfossi, représenté à Rome en 1769.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Sarti, représenté à Padoue en 1771.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de J. Holzbauer, représenté vers 1780.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien,

paroles de Métastase, musique de P. Guglielmi, représenté à Turin en 1785.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Apell, représenté vers 1786.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Ottani, représenté à Turin en 1789.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien en deux actes, paroles de Métastase, musique de Mozart, représenté à Prague le 6 septembre 1791. Cet ouvrage fut composé à la demande des états de Bohême, désireux de fêter le couronnement de l'empereur Léopold II. Habitué par le compositeur à des beautés plus fortes, le public ne rendit pas justice à tout ce qu'il y avait de charme, de délicatesse et de pureté dans cette suave partition. Mozart, déjà malade, fut très-sensible à cet échec. Il mourut trois mois après.

CLEMENZA DI TITO (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de J. Niccolini, représenté à Livourne en 1797.

CLEMENZADI VALOIS, opéra italien, musique de Gabussi (Vincenzo), représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1841.

CLEOBULO, opéra italien, musique de Gabrieli (Domenico), représenté à Bologne en 1683.

CLEOFILE, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1731.

CLEOFILE, opéra allemand, musique de Jean-Frédéric Agricola, représenté à Berlin en 1754.

CLEOFILE, opéra italien, musique de Buini, représenté à Venise en 1721.

CLEOMENE, opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1718.

CLÉOMÈNE, opéra sérieux, musique de Sarti, représenté à Modène en 1770.

CLEONICE, pasticcio, musique de Giardini, représenté à Londres en 1764.

CLEONICE, REGINA DI SIRIA, opéra italien, musique de Saldoni, représenté au théâtre de la Croix, le 21 janvier 1840.

CLEOPATRA, opéra italien, musique de Castrovillari (le P. Daniel), représenté à Venise en 1662.

CLEOPATRA, opéra allemand, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1742.

CLEOPATRA, opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Milan en 1778.

CLEOPATRA, opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Saint-Pétersbourg en 1790.

CLEOPATRA, opéra italien, musique de Weigl, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, vers 1807.

CLEOPATRA, opéra italien, musique de Paër, représenté au théâtre de la Cour, à Paris, en 1809.

CLEOPATRA, opéra séria en trois actes, musique de Nasolini, représenté au Théâtre-Italien de Paris, le 1er décembre 1813.

CLEOPATRA, opéra italien, musique de Combi, représenté à Gênes en 1842.

CLÉOPÂTRE, opéra allemand, musique de Mattheson, représenté à Hambourg en 1704.

CLÉOPÂTRE, mélodrame, musique de Danzi, représenté à Manheim en 1779.

CLÉOPÂTRE, monodrame allemand, musique de Truhn, représenté au théâtre Royal de Berlin en 1853.

CLICHY (À), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Dennery et Grangé, musique de Adolphe Adam, représenté au Théâtre-Lyrique le 24 décembre 1854. Un poëte et un musicien se rencontrent à Clichy, et y cimentent une amitié qu'un retour de la fortune doit rendre durable. La partition renferme deux airs, un duo et un trio. Cette pièce a été jouée par Ribes, Legrand et Leroy, et a promptement disparu de l'affiche sans laisser aucun souvenir musical qui vaille la peine d'être mentionné.

CLIMÈNE, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Naples en 1721.

CLIMENE, opéra italien, musique de Capelli (l'abbé), représenté à Rovigo vers 1700.

CLIMENE, opéra, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1800.

CLITANDRE ET CÉPHISE, opéra-comique, musique de Chardiny, représenté au théâtre de Beaujolais en 1788.

CLITEMNESTRA, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Milan en 1801.

CLOCHE DE SCHILLER (LA), mélodrame sur le sujet de la célèbre ballade, musique de Lindpaintner, exécuté vers 1830 en Allemagne.

CLOCHETTE (LA), opéra-comique en un acte, en vers, paroles d'Anseaume, musique de Duni, représenté le 14 juillet 1766 à la Comédie-Italienne. Elève de Durante et de ce célèbre conservatoire de Naples qui a produit tant d'illustres maîtres, Duni a écrit ses ouvrages dans un bon style; mais on y remarque plus de verve comique et de sentiment dramatique que de génie et d'invention. Par une erreur assez fréquemment constatée dans l'histoire de l'art, ses contemporains l'ont préféré à Pergolèse. La postérité a fait justice de cette injuste appréciation, tout en conservant à Duni une place distinguée parmi les compositeurs.

CLOCHETTE ou **LE DIABLE PAGE** (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Théaulon, musique d'Hérold, représenté à Paris le 18 octobre 1817. Cette partition est une des premières productions d'Hérold. On y remarque l'air d'Azolin, le motif gracieux de l'air : *Me voilà, me voilà*, le finale du premier acte, un duo au deuxième, et partout une instrumentation neuve, riche et élégante. Cet opéra-comique a été plusieurs fois repris, notamment dix ans après, en 1827, avec succès.

CLOCHETTE DE L'ERMITE (LA), opéra-comique de M. A. Maillart. C'est sous ce titre que l'opéra les *Dragons de Villars* a été joué avec succès à Kœnigsberg, à Berlin, à Hambourg et sur les principaux théâtres de l'Allemagne.

CLORIS, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg vers 1724.

CLOTAIRE, opéra en trois actes, musique de Catrufo, reçu à l'Opéra-Comique (inédit).

CLOTILDE, opéra italien, musique de Ruggeri, représenté à Venise en 1696.

CLOTILDE, opéra, musique de Conti (François), représenté à Londres en 1709.

CLOTILDE, opéra, musique de Coccia, représenté à Venise en 1816.

CLOTILDE DIE SPRACHLOSE (*Clotilde la muette*), drame autrichien, musique de Kessler, représenté à Vienne en 1824.

CLUB DES BONNES GENS (LE), opéra-comique, paroles et musique de Beffroy de Reigny, représenté au théâtre de Monsieur (Feydeau), le 24 septembre 1791.

CNOTLIWA PROSTOTA (*Simplicité vertueuse*), opéra polonais, musique de Kamienski, représenté à Varsovie en 1779.

COCO, opéra, musique de Payer, représenté à Vienne vers 1834.

CODE NOIR (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique le 9 juin 1842. La scène se passe à la Martinique. Une Cafresse, nommée Zamba, favorite d'un colon de la Grenade, s'est séparée de son enfant pour le soustraire à l'esclavage, et a pris elle-même la fuite. Cet enfant est devenu un brillant officier. A la suite de péripéties plus ou moins vraisemblables, la mère et le fils sont reconnus, et, en vertu du *Code noir*, ils vont être vendus au profit de l'Etat, lorsque le vieux colon de la Grenade reparaît, affranchit son ancienne esclave, et fait épouser à l'officier Donatien, son fils, la jeune mulâtresse Zoé, qu'il aime. Si ce poëme est d'une couleur désagréable, la musique renferme de charmants morceaux, entre autres un trio de femmes, chanté par Mmes Rossi, Darcier et Révilly; un duo, qui sert de finale au premier acte, chanté par Mme Rossi et Roger; l'aubade originale donnée par les nègres, et les couplets chantés par Mocker, dans lesquels le compositeur a offert le contraste d'une *bamboula* et d'un *menuet*. On a admiré dans cet ouvrage la belle voix de Grard. Grignon y jouait aussi un rôle avec bonhomie et franchise.

CODICILLE (LE), petit opéra, musique de Vandenbroeck, représenté au théâtre de Beaujolais vers 1790.

COGNATE IN CONTESA (LE), opéra-bouffe italien, musique de Zanetti (François), représenté à Alexandrie en 1783.

COGNATE IN CONTESA (LE), opéra italien, musique de Trento, représenté à Padoue, dans l'automne de 1791.

COIFFURE DE CASSANDRE (LA), opérette en un acte, musique de M. Montaubry, représenté aux Folies-Nouvelles en mai 1857.

COIN DU FEU (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Favières, musique de Jadin, représenté à l'Opéra-Comique le 10 juin 1793.

COIN DU FEU (LE), opéra de salon en un acte, musique de M. Charles Poisot, inédit.

COLETTE, opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique de Justin Cadaux, représenté à l'Opéra-Comique le 20 octobre 1853. L'auteur a mis en scène Sedaine, qui s'intéresse au sort d'une jeune paysanne, en fait une comédienne improvisée et la ma-

rie à son amoureux M. Pierrot. La musique a le caractère rétrospectif que M. Cadaux a su déjà bien exprimer dans son petit opéra des *Deux gentilshommes.* La jolie romance de Monsigny, *Une fille est un oiseau*, chantée au lever du rideau, donne le ton au reste de l'ouvrage. On a remarqué les couplets sur le *Baiser joli*, sur les propriétés de l'éventail, sur la *Baguette de la fée*, et un duo scénique dont le sujet est une leçon de déclamation. Cet opéra a été chanté par Ricquier, Sainte-Foy et Mlle Lefebvre.

COLIN ET COLETTE, opéra, musique de Vandenbroeck, représenté au théâtre de Beaujolais vers 1789.

COLINETTE À LA COUR, opéra en trois actes, en vers, paroles de Lourdet de Santerre, musique de Grétry, représenté par l'Académie royale de musique le 1er janvier 1782. Le sujet de la pièce a été tiré du *Caprice amoureux* ou *Ninette à la cour,* de Favart, jolie comédie jouée aux Italiens en 1755. L'idée en avait été prise originairement à un opéra italien intitulé : *Bertoldo in Corte.* Grétry écrivit une musique agréable sur ce livret; mais ce n'est pas un de ses meilleurs ouvrages.

COLLERICA (LA), opéra italien, musique de Panizza, représenté à Milan en 1831.

COLIN-MAILLARD (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Michel Carré et Jules Verne, musique de M. Aristide Hignard, représenté au Théâtre-Lyrique le 28 avril 1853. La pièce se passe dans le bois de Meudon, et elle est assez amusante. A la faveur d'une partie de colin-maillard, un baron, Polydore de la Verdure, est remis en présence de Mlle Pélagie Bonneau, une vieille Ariane abandonnée, et, en promettant de l'épouser, il facilite le mariage de trois sœurs avec leurs prétendus. On a applaudi les couplets de M. de la Verdure et de Mlle Pélagie. Le reste sent un peu le pastiche de la musique du XVIIIe siècle.

COLMAN, grand opéra, musique de Winter, représenté à Munich en 1809.

COLOMBA FERITA (LA), drame sacré, musique de Provenzale, représenté au monastère de Santa-Rosalia en 1669.

COLOMBE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Charles Gounod, représenté à l'Opéra-Comique le 7 juin 1866. Cet ouvrage avait été joué plusieurs années auparavant à Bade; mais le compositeur a ajouté à la partition primitive quelques nouveaux morceaux. Le sujet a été tiré du conte de La Fontaine intitulé le *Faucon.* Mais, tout en conservant le canevas, on a changé l'oiseau. Un jeune seigneur, fort pauvre, et nommé Horace, possède une charmante colombe. Sylvie en a envie, et fait proposer par son intendant de l'acheter. Sur le refus d'Horace, elle se rend dans la maison, espérant obtenir ce qu'elle désire en jouant une petite scène de coquetterie. Le pauvre gentilhomme, qui ne se doute pas des convoitises de la belle, voudrait la bien recevoir; mais il n'a pas même de quoi lui donner à dîner. Dans un accès de dépit et de désespoir, il ordonne qu'on fasse rôtir la colombe. On dîne, et Sylvie se décide à faire connaître à Horace l'objet de sa visite. Le malheureux est consterné. Mais Sylvie, touchée de tout ce qu'elle a vu et entendu, lui offre de l'épouser; ce qu'il accepte de grand cœur. Quant à la colombe, elle a dû la vie à l'esprit du valet d'Horace qui a immolé un perroquet à sa place. La musique de cet ouvrage est spirituelle, élégante. On lui a fait le plus favorable accueil. On a applaudi les couplets : *Oh! les femmes, les femmes!* et l'air *Blanche colombe, votre faim!* chantés par le petit valet (Mlle Girard); la romance d'Horace (Capoul); un entr'acte gracieux *con sordini;* le terzetto et le finale du premier acte; dans le second, l'air du majordome (Bataille); un air de Sylvie (Mlle Cico), et un duo entre Horace et le petit Mazet. La partition de la *Colombe* a été publiée par l'éditeur Choudens. C'est le premier ouvrage de M. Gounod qui ait été joué à l'Opéra-Comique, et il fait bonne figure au milieu de son spirituel et élégant répertoire.

COLOMBINE ET CASSANDRE LE PLEUREUR, opéra-comique en deux actes, musique de Champein (Stanislas), représenté à la Comédie-Italienne le 2 février 1785. Cet ouvrage est encore désigné sous le nom de *Colombine douairière.* C'est un mauvais canevas italien, peu digne d'être mis en musique par l'auteur de la *Mélomanie* et de *Don Quichotte*, qui fut d'ailleurs entravé dans sa carrière artistique par la platitude des livrets qui lui furent confiés. (V. *Cassandre le pleureur.*)

COLOMBO, opéra italien, musique de Fabriz (Vincent), représenté à Rome en 1789.

COLOMBO, opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Gênes en 1828.

COLOMBO, opéra italien, musique de Ricci (Louis), et de son frère Frédéric, représenté à Parme en 1830.

COLOMBO, opéra, musique de Carnicer, compositeur espagnol, représenté au théâtre Royal de Madrid en 1831.

COLOMBO, opéra italien, musique de Sangiorgi, représenté à Parme en 1840.

COLOMBO, opéra italien, musique de Giambini, dont il a été exécuté des fragments à Gênes en 1846.

COLOMBO, opéra italien, musique de Barbieri, représenté à Berlin le 26 décembre 1848. Les principaux rôles étaient remplis par Labocetta et Mme Fodor. Cet ouvrage a eu du succès. M. Charles de Barbieri a été appelé à Berlin pour diriger la musique de l'Opéra italien. *Christophe Colomb* est le seul ouvrage dramatique que nous connaissions de ce compositeur. Il a été représenté également au théâtre de Hambourg en 1850.

COLON (EL), opéra, musique de Carnicer, compositeur espagnol, représenté à l'Opéra italien de Barcelone en 1818.

COLONIE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Framery, musique de Sacchini, représenté aux Italiens le 16 août 1775. On remarque dans cette pièce des situations vraiment comiques. La musique en est délicieuse, le chant toujours agréable, l'expression vraie, l'accompagnement piquant et pittoresque.

COLOR FÀ LA REGINA (IL), opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1700.

COLPEVOLE SALVATO DELLA COLPA (IL), opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1793.

COLPORTEUR (LE) ou **L'ENFANT DU BÛCHERON**, drame lyrique en trois actes, paroles de Planard, musique de Onslow, représenté à Paris le 22 novembre 1827. Le poëme, dont le sujet est tiré des vieilles chroniques russes, offre un heureux mélange de situations dramatiques et comiques favorable à la musique. Œuvre d'un excellent musicien, qui a surtout réussi dans la symphonie et le quatuor, le *Colporteur* renferme beaucoup de beaux morceaux, entre autres le trio : *Ah! depuis mon jeune âge*, chanté par Lafeuillade, Féréol et Mme Pradher; la ronde à deux voix, *C'est la fête du village*, et la jolie cavatine de la fin du troisième acte : *Modèle d'innocence*. Malgré le succès que cet ouvrage a obtenu en 1827, il n'a pas encore été repris.

COLUMBA DI BARCELONA (LA), opéra italien, musique de Gianetti, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en mars 1855.

COLUMELLA, opéra-bouffe italien, musique de Fioravanti, écrit vers 1800. Ce petit ouvrage, plein de verve comique, contient un duo piquant pour baryton et soprano. Le sujet est une dispute conjugale dans laquelle les deux époux se renvoient les épithètes, avec un *brio* et une vélocité rares. Il offre quelque analogie avec celui de *Crispino e la Comare*, de Ricci. C'était alors en Italie le temps de l'esprit et du rire joyeux. On y remarque la scène de la maison des fous dans laquelle ceux-ci exécutent d'une manière bouffonne quelques phrases de l'ouverture de *Semiramide*. Columella a été repris au Théâtre-Italien par M. Bagier sans grand succès. Le public de nos jours ne se déride pas si facilement.

COMALA, opéra anglais, musique de Busby, représenté à Covent-Garden en 1800.

COMALA, poëme dramatique, musique de Gade (Niels-Guillaume), né en 1817; inédit.

COMBAT DE LA FIDÉLITÉ (LE), opéra allemand, musique de Krieger, représenté à Hambourg en 1694.

COMBAT DE LA POÉSIE, DE LA MUSIQUE ET DE LA PEINTURE (LE), prologue, musique de Linike, représenté au théâtre de Hambourg vers 1725.

COMBAT DES AMAZONES (LE), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1820.

COMBATTIMENTO D'APPOLINE COL SERPENTE, opéra, musique de Jules Caccini, représenté à Florence, dans la maison du poëte Bardi, auteur des paroles, en 1590. Cet ouvrage n'a pas été publié. Il appartient par sa date à la première période de l'histoire des opéras.

COMÉDIE À LA VILLE (LA), opéra-comique, musique de M. Gevaert, représenté à Gand en 1848.

COMÉDIENS AMBULANTS (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Picard, musique de Devienne, représenté au théâtre Feydeau, le 28 décembre 1798.

COMÉDIENS DE QUIRLEWITSCH (LES), opéra allemand, musique de Pfaff, représenté à Dessau en 1795.

COMEDY OF ERRORS (THE) [*la Comédie des erreurs*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1819.

COMMANDO NON INTESO ED UBBIDITO, opéra italien, musique de Lotti, représenté à Venise en 1709.

COMMANDO NON INTESO ED UBBIDITO (IL), opéra italien, musique de Sarri, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1713.

COMMEDIA IN COMMEDIA (LA), opéra italien, musique de Rinaldo da Capua, représenté à Venise en 1749.

COMMEDIA IN COMMEDIA (LA), opéra italien, musique de Latilla, représenté à Rome à la fin du XVIIIe siècle.

COMMÈRES (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Grenvalet, musique de M. Montuoro, représenté au Théâtre-Lyrique en juin 1857. La pièce est amusante et sans prétention. La fable de La Fontaine, la *Femme et le secret*, en a fourni la donnée. Il est question d'un chevreuil tué par un braconnier. Les commérages transforment le chevreuil en un être humain à qui Gregorio a passé sa bêche au travers du corps. La justice informe, et tout finit par s'expliquer. La musique est facile, agréable, bien écrite pour les voix. On a distingué l'air de ténor : *Enfant de village*, et les couplets de soprano, *Ce matin, sous une treille*. L'ouvrage a été chanté par Fromant et Mlle Girard.

COMPAGNIA D'OPERA IN NANCHINO (LA), opéra-bouffe italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Potsdam en 1788.

COMPAGNONS DE LA MARJOLAINE (LES), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Michel Carré et Verne, musique de M. Aristide Hignard, représenté au Théâtre-Lyrique en juin 1855. On a remarqué la mélodie : *Je suis le passeur du bac de l'Isère*, et la ronde provençale, *A la foire de Beaucaire*. Chanté par Achard et Mlle Girard.

COMPÈRE LUC (LE), opéra-comique en deux actes, musique de Lemoyne, représenté au théâtre Feydeau, le 19 février 1794.

COMPONIMENTO DRAMATICO PER L'INCORONAZIONE DELLA SACRA CESAREA E REAL MAESTÀ DI CAROLO SETTIMO IMPERATORE DEI ROMANI, SEMPRE AUGUSTO, musique de Ferandini, représenté à la cour de Munich en 1742.

COMPONIMENTO SACRO A QUATRE VOCI DA CANTARE IN CORTE NEL GIORNO DELL' ELEZIONE DEL ARCIVESCOVO GIACOBBE ERNESTO, CONTE DI LICHTENSTEIN, drame, musique de Eberlin (Jean). Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des bénédictins de Salzbourg, en 1747. Une autre exécution de cet ouvrage fut faite, pour la fête du jour de naissance de l'archevêque Sigismond-Christophe, comte de Schrattenbach, en 1754.

COMTE BENJOWSKI (LE), opéra polonais, musique de Doppler (Albert-François), représenté sur le théâtre de Pesth en 1847.

COMTE CARMAGNOLA (LE), ou **CARMAGNOLA**, opéra en deux actes, paroles de Scribe, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Académie royale de musique le 19 avril 1841. La faiblesse du livret, le mauvais goût de la donnée principale n'ont pas empêché M. Ambroise Thomas d'écrire une partition fort distinguée et remplie de motifs gracieux. Sans s'inquiéter de l'histoire de Carmagnola, qui aurait pu lui fournir des situations et une catastrophe vraiment dramatiques, Scribe a mieux aimé forger un conte ridicule. La scène se passe à Brescia. Sous le nom du marquis de Riparda, le comte Carmagnola s'introduit dans le palais du gouverneur pour attenter à son honneur de mari. Il y réussit, et la toile tombe sur le vice triomphant. Les épisodes secondaires sont ou mal traités ou peu intéressants. La scène dans laquelle Stenio, le marin, et Bronzino, le condottiere, jouent aux dés leur existence contre six mille écus, n'est qu'une arlequinade triste. Scribe n'a pas seulement exercé une influence funeste sur l'art en général, en substituant l'expédient à l'imagination, la *musa pedestris* à la poésie ailée, ce qui veut dire dans la langue des arts, le mot à la chose; mais sur la carrière de plusieurs compositeurs, parmi lesquels se distingue M. Ambroise Thomas, qui entrait alors dans la lice avec un talent si fin, si nourri de fortes études. Il a pris depuis d'éclatantes revanches. Les rôles étaient ainsi distribués dans cet opéra : Carmagnola, Dérivis; Stenio, Marié; Bronzino, Massol; le gouverneur, Ferdinand Prévôt; Nizza, Mme Dorus; Lucrezia, Mlle Dobré. Les morceaux les plus applaudis ont été, dans le premier acte, la mélodie intercalée dans l'introduction et chantée par Mlle Dobré; la romance de Nizza, *Protégez-moi*, chantée par Mme Dorus; le chœur *Grand Dieu, quelle audace!* Dans le second acte, le beau trio exécuté au

lever du rideau; la cantilène de Marié, *Je vais m'unir à toi;* un grand air brillant pour soprano, et particulièrement le duo entre Stenio et Nizza (Marié et Mme Dorus).

COMTE D'ALBERT (LE), drame en deux actes, et la suite en un acte, paroles de Sedaine, musique de Grétry, représenté à Fontainebleau le 13 novembre 1786, et à Paris, aux Italiens, le 8 février 1787. Cet ouvrage est un des plus singuliers qui aient paru au théâtre, à cause du bouleversement de toutes les conventions dramatiques, de la multiplicité des détails et du décousu des situations. Aussi l'imagination de Grétry s'y est donné libre carrière. On peut citer le duo: *Oui, mon devoir est de mourir;* la prière de la comtesse: *O mon Dieu, je vous implore*, qui est continuée par l'orchestre en contre-point d'église. A l'occasion de cet ouvrage, Grétry fait, en ces termes, l'éloge de Mme Dugazon: « Cette femme admirable ne sait point la musique; son chant n'est ni italien ni français, mais celui de la chose. Elle m'oblige à lui enseigner les rôles que je lui destine, et j'avoue que c'est en tremblant que je lui indique mes inflexions, de peur qu'elle ne les substitue à celles que lui inspire un plus grand maître que moi. »

COMTE DE CHAROLAIS (LE), pièce en trois actes de Duport et Deforges, représentée au théâtre du Palais-Royal, le 19 novembre 1836. M. de Flotow a placé dans cet ouvrage un chœur et une jolie valse.

COMTE DE SANTAREM, opéra allemand, livret imité de la pièce française, musique de Schliebner, représenté à Leipzig au mois d'avril 1861.

COMTE DE WALTRON (LE), opéra allemand, musique de Walter, représenté vers 1780.

COMTE ORY (LE), opéra en deux actes, paroles de Scribe et Delestre-Poirson, musique de Rossini, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 20 août 1828. Le livret était un nouvel arrangement d'une pièce que Scribe et Poirson avaient donnée au théâtre du Vaudeville en 1816. La musique avait été en grande partie composée pour un opéra de circonstance en l'honneur du sacre de Charles X, et intitulé *Il viaggio à Reims.* Cet ouvrage, représenté à l'Opéra italien pendant l'été de 1825, avait eu pour interprètes: Mmes Pasta, Cinti-Damoreau, et MM. Bordogni, Pellegrini et Levasseur. Quoi qu'il en soit, et malgré les remaniements auxquels le livret et la partition durent être soumis, le *Comte Ory* passe, avec raison, pour un des meilleurs opéras de Rossini. Parmi les morceaux composés expressément pour l'opéra français, nous mentionnerons le bel air de basse *Veiller sans cesse*, dont l'accompagnement est rhythmé d'une manière neuve et piquante; le chœur des chevaliers, *Ah! la bonne folie;* le chœur des buveurs, qui est un chef-d'œuvre, *Qu'il avait de bon vin, le seigneur châtelain*, et le trio: *A la faveur de cette nuit obscure.* Tout le reste de l'ouvrage offre de ravissantes mélodies. La cavatine du premier acte, *Que les destins prospères*, est d'une facture tout italienne de la première manière du compositeur. La prière, *Noble châtelaine*, est d'une harmonie et d'un rhythme délicieux. Nulle part, peut-être, le compositeur n'a fait preuve de plus d'esprit, ni obtenu des effets plus variés que dans l'instrumentation du *Comte Ory.* Adolphe Nourrit, Mme Damoreau et Levasseur ont été les interprètes les plus applaudis de cette riche partition.

COMTESSE (LA), opéra-comique allemand, musique de Kurzinger, représenté à Munich en 1773.

COMTESSE D'AMALFI (LA), opéra italien, musique de Petrella, représenté au théâtre Regio, à Turin, par Graziani, Colonese, Junca, Mmes Benduzzi et Grosso, en mars 1864. Cet opéra a eu un succès de vogue.

COMTESSE DE LAMARCK (LA), ou **TOUT PAR AMOUR**, opéra-comique en trois actes, paroles de Saint-Cyr et Dartois, musique de Blangini, représenté à Feydeau le 16 avril 1818.

COMTESSE DE TROUN (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de Guenée, représenté à l'Opéra-Comique, le 17 janvier 1816.

COMTESSE EVA (LA), opéra de Mme la vicomtesse de Grandval, représenté à Bade en août 1864.

COMUS, comédie-féerie, paroles de Milton, musique de H. Lawes, représenté à Ludlow-Castle en 1634.

COMUS, opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres en 1738.

CON AMORE NON SI SCHERZA (*On ne badine pas avec l'amour*), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Milan en 1811.

CON I MATTI IL SAVIO LA PERDE, OVVERO LE PAZZIE A VICENDA, opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté au théâtre della Pergola en 1791.

CONCERT À LA COUR (LE), ou **LA DÉBUTANTE**, opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et de Mélesville, musique d'Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 3 juin 1824.

CONCERT INTERROMPU (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier et Favières, musique de Berton, représenté au théâtre Feydeau le 30 mai 1802.

CONCILIO DEI PIANETTI (IL), opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1729.

CONCINO CONCINI, opéra allemand, musique de M. Th. Loewe, représenté à Prague dans le mois de janvier 1863 et sur le théâtre de la Cour, à Vienne, le 1er février 1865.

CONCORSO DELLE SPOSE (IL), opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Venise en 1795.

CONDANNATO DI SARAGOSSA (IL), opéra semi-seria, musique de Gabrielli (le comte Nicolas), représenté au théâtre Nuovo, de Naples, dans l'été de 1842.

CONFIDENCES (LES), opéra-comique en deux actes, paroles d'Hoffmann, musique de Nicolo Isouard, représenté à Feydeau le 30 mars 1803. Le dialogue est rapide et spirituel. La musique, quoique bien négligée, a fortifié la réputation du compositeur.

CONGÉ (LE), opéra, musique d'Arquier, représenté à Paris vers 1793.

CONGIURA PISONIANA (LA), opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Milan en 1797.

CONGRÈS DES MODISTES (LE), opérette en un acte, paroles de M. Laurencin, musique de M. Fr. Barbier, représenté aux Bouffes-Parisiens le 16 février 1865.

CONGRÈS DES ROIS (LE), opéra en trois actes, musique de Kreutzer, Grétry, Méhul, Dalayrac, Deshayes, Solié, Devienne, Berton, Jadin, Trial fils, Cherubini et Blasius, représenté au théâtre Favart le 26 février 1793. Voilà bien des noms célèbres associés pour la confection d'une œuvre misérable.

CONGRÈS DES ROIS (LE), opéra en trois actes, musique de Deshayes et autres, représenté au théâtre de Beaujolais en 1799.

CONJURÉS (LES), opéra allemand, musique de François Schubert, né en 1797 ; inédit.

CONNÉTABLE DE CLISSON (LE), opéra en trois actes, paroles d'Aignan, musique de Porta, représenté au théâtre des Arts (Opéra), le 9 février 1804. Cet ouvrage se soutint tant bien que mal pendant dix-huit représentations, quoiqu'on ne ménageât pas le compositeur. On fit sur son compte une chanson satirique avec ce refrain :

> Porte ailleurs ta musique, Porta,
> Porte ailleurs ta musique.

Castil-Blaze prétend plaisamment que la punition n'était pas proportionnée au crime.

CONQUISTA DEL MESSICO (LA) [*la Conquête du Mexique*], opéra italien, musique de Vento, représenté en Italie vers 1770.

CONQUISTA DEL MESSICO (LA), opéra italien, musique de E. Paganini, représenté à la Scala, de Milan, en 1808.

CONQUISTA DEL VELLO D'ORO IN COLCO (LA) [*la Conquête de la toison d'or à Cholcos*], opéra italien, musique de Bernabei, représenté en Bavière en 1674.

CONQUISTA DEL VELLO D'ORO (LA), opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1678.

CONQUISTA DEL VELLO D'ORO (LA), opéra italien, musique de Isola, représenté au théâtre de Turin en 1791.

CONQUISTA DI MALACCA (LA), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté en Italie vers 1828.

CONQUISTA DELLE INDIE, opéra italien, musique de Federici, représenté à Turin en 1808.

CONRAD LANGART DE FRIEDBOURG, opéra allemand, musique de Henneberg, né en 1768, mort en 1822.

CONRADIN, drame, musique de C.-E. Hering, représenté à Leipzig vers 1835.

CONRADIN ou **LE DERNIER DES HOHENSTAUFEN**, opéra allemand, livret de Reinick, musique de Ferdinand Hiller, représenté à Dresde le 13 octobre 1847. Le sujet est tiré du drame de Raupach. Le caractère élégiaque domine dans la musique. Formé à l'école de Hummel, M. Ferdinand Hiller n'a cessé d'élever son style par des études persévérantes. Il se rattache à la France par les succès qu'il y a obtenus comme pianiste, comme professeur à l'école Choron et comme auteur

d'une grande symphonie exécutée aux concerts du Conservatoire. Il est actuellement directeur du conservatoire de Cologne.

CONRADIN DE SOUABE, drame lyrique en trois actes, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Stuttgard en 1812.

CONSCRITTO (IL), opéra-bouffe italien, musique de Bielati, représenté dans la petite ville de Saint-Pierre d'Arena (Piémont), en 1841.

CONSEIL DES DIEUX (LE), opéra, musique de F.-J. Haydn, représenté en 1780.

CONSEIL DES DIX (LE), ou **LES DIX**, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de Girard, représenté à l'Opéra-Comique le 23 août 1842. Le sujet de la pièce est loin de répondre au sombre titre qu'elle porte. Un jeune fat, le chevalier de Lucienne, a compromis plusieurs dames de Venise. Celles-ci se concertent pour donner une leçon à l'émule de Lauzun. Elles se masquent, s'affublent d'amples robes rouges et font comparaître le chevalier à leur tribunal. Il est amené à faire amende honorable et s'entend condamner au bannissement. Ce petit acte est fort léger, et la musique n'est pas de nature à lui donner une plus grande importance. On a remarqué toutefois un joli duettino de femmes et la scène du tribunal, qui est bien traitée. Mmes Félix et Darcier; Mocker, Grignon et Ricquier ont interprété agréablement ce faible ouvrage.

CONSPIRATION À VENISE (LA), opéra espagnol, musique de Sanchez, représenté à Madrid en 1840.

CONSTANCE, opéra en un acte, musique de Lemière de Corvey, représenté à Rennes en 1790.

CONSTANCE ET GERMOND, opéra-comique en un acte, musique de L.-E. Jadin, représenté au théâtre des Jeunes-Artistes en 1790.

CONSTANCE ET THÉODORE, opéra en deux actes, musique de Kreutzer, représenté au théâtre Feydeau le 22 novembre 1813.

CONSTANT MAID (THE), opéra anglais, musique de Carter, représenté au théâtre de Drury-Lane en 1788.

CONSTANTIN, opéra hollandais, musique de Cate, André Ten, représenté à Amsterdam.

CONSUELO, opéra italien, musique de Jean-Baptiste Gordigiani, représenté au théâtre de Prague en 1846. Ce fut dans cet ouvrage que Marietta Alboni émerveilla le public de la capitale de la Bohême par sa voix splendide et son admirable vocalisation.

CONTADINA ABRUZZESA (LA), opéra italien, musique de Pavesi, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1811.

CONTADINA ACCORTA (LA), opéra-bouffe, musique de G. Monti, représenté à Dresde en 1782.

CONTADINA ASTUTA (LA), intermède italien, musique de Pergolèse, représenté aux Fiorentini de Naples dans l'automne de 1734.

CONTADINA BIZARRA (LA), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1761.

CONTADINA DI SPIRITO (LA), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1799.

CONTADINA DI SPIRITO (LA), opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1803.

CONTADINA FEDELE (LA), opéra italien musique de Sarti, représenté à Padoue en 1771.

CONTADINA FEDELE (LA), opéra-bouffe, musique de Ditters, représenté à Johannisberg en 1785.

CONTADINA IN CORTE (LA), opéra italien, musique de Anfossi, représenté à Rome en 1775.

CONTADINA IN CORTE (LA), opéra italien, musique de Rust (Jacques), représenté à Venise en 1764.

CONTADINA IN CORTE (LA), opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Rome en 1765.

CONTADINA IN CORTE (LA), opéra italien, musique de Felice Alessandri, en société avec Sacchini, représenté à Londres en 1775.

CONTADINA NOBILE (LA), opéra italien, musique de Perotti (Jean-Augustin), représenté à Pise en 1795.

CONTADINA VIVACE (LA), opéra-bouffe italien, musique de Asioli, représenté à Naples vers 1786.

CONTADINO D'AGLIATE (IL), opéra ita-

lien, musique de Solera, représenté au théâtre de la Scala de Milan en 1842, et l'année suivante, à Brescia, sous ce titre : la *Fanciulla di Castel-Gandolfo.*

CONTE CARAMELA (IL), opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1752.

CONTE D'ESSEX (IL), opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Milan en 1833.

CONTE D'HIVER (UN) [*Winter's tale*], opéra allemand, paroles de M. Dingelstedt, d'après Shakspeare, musique de M. de Flotow, représenté à Weimar en novembre 1859.

CONTE DE SAVAGNA (IL), opéra italien, musique de Mabellini, représenté à Florence au théâtre de la Pergola en 1843.

CONTE DI BACHEVILLE (IL), opéra italien, musique de Bassani, représenté à Pistoie en 1696.

CONTE DI BELL' UMORE, opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Rome en 1786.

CONTE DI CASTRO (IL), opéra italien, musique de Cattani (Lorenzo), poésie de Moniglia. Cattani, moine augustin, naquit en Toscane dans la seconde moitié du XVIIe siècle.

CONTE DI CHALAIS (IL), opéra italien, musique de Lillo, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1840.

CONTE DI LENNOS (IL), opéra italien musique de J. Niccolini, représenté à Parme vers 1814.

CONTE DI SALDAGNA (IL), opéra italien, musique de Tarchi, représenté avec succès, à Paris, par les chanteurs italiens, au théâtre de la foire Saint-Germain, en 1790.

CONTE DI SALDAGNA (IL), opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Venise en 1795.

CONTE DI SAN-GERMANO (IL), opéra italien, livret de M. de Lauzières, musique de M. Braga, représenté à Vienne en septembre 1856.

CONTE DI SAVERNA (IL), opéra italien, musique de Fabrizzi, représenté à Naples en 1837.

CONTE DI STEUNEDOFF (IL), opéra italien, musique de Benedetto Zaban, représenté à Venise en décembre 1858.

CONTI LENTICHIA (IL), opéra italien, musique de Platone, représenté à Naples en 1788.

CONTE POLICRONIO (IL), opéra-buffa, musique de Moneta, représenté à la résidence royale de Poggio en 1791.

CONTENTO PER AMORE (IL), opéra italien, musique de Casella (Pierre), représenté à Rome vers 1800.

CONTESA DELL' AMORE E DELLA VIRTÙ (LA) [*le Combat de l'amour et de la vertu*], opéra italien de Leo, représenté à Naples en 1740.

CONTESA DEI NUMI (LA) [*la Querelle des dieux*], opéra italien, paroles de Métastase, musique de Paisiello, représenté à Naples en 1773. Dans cet ouvrage remarquable, on distingue les airs suivants : *Oggi per me non sudi; Se la cura é a me negata; Per me la greggia errante; Del scudo bellicoso; Con umil ciglio; Perchè viva felice un regnante; Del giglio nascente; Timida si scolora; Non meno risplende; Se vorrà fidarsi all' onde; Non si vedrà sublime; Fra le memorie,* et le chœur final *Accompagni dalla cuna.*

CONTESSA DI BIMBINPOLI, opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Rome en 1772.

CONTESSA DI COLLE ERBOSO (LA), opéra italien, musique de Generali, représenté à Turin en 1814.

CONTESSA DI NUOVA LUNA (LA), opéra, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Bologne en 1786.

CONTESSA DI NUOVA LUNA (LA), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Dresde en 1778.

CONTESSA PER EQUIVOCO (LA), opéra italien, musique de Fortunati, représenté à Turin vers 1746.

CONTESSINA (LA), opéra-bouffe italien, musique de Maccari, représenté au théâtre San-Samuele en 1743.

CONTESSINA (LA), opéra italien, musique de Gherardesca, représenté à Lucques en 1766.

CONTESSINA (LA), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1777.

CONTESSINA (LA), opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Rome vers 1780.

CONTESSINA (LA), opéra italien, musique de Capelletti, représenté à Bologne en 1830.

CONTESTABILE DI CHESTER (IL), opéra italien, musique de Sangiorgi, représenté à Reggio en 1840.

CONTINENCE DE BAYARD (LA), ou **LES SAVOYARDS**, opéra-comique en un acte, paroles de Piis, musique de Propiac, représenté à la Comédie-Italienne le 30 mai 1789.

CONTRABBANDIERE (IL), opéra italien, musique de Perelli, représenté à Turin en 1842.

CONTRABBANDIERE (IL), opéra en deux actes, musique de Cesare Pugni, joué à Turin le 12 juin 1833, par Frezzolini et Marini. Cet ouvrage a paru trop bruyant.

CONTRACCAMBIO (IL), opéra italien, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre Valle, de Rome, en 1813.

CONTRACT (THE), opéra irlandais, musique de Stevenson, représenté à Dublin vers 1799.

CONTRATEMPI (I), opéra italien, musique de Sarti, représenté à Venise en 1767.

CONVENIENZE TEATRALI (LE), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie vers 1766.

CONVENIENZE TEATRALI (LE), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1827.

CONVERSATION DANS LA CUISINE (LA), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1825.

CONVERSAZIONE (LA), opéra italien, musique de Scolari, représenté à Venise en 1758.

CONVERSAZIONE FILARMONICA (LA), opéra-bouffe, musique de Gnecco, né en 1769, mort en 1810. (Resté inachevé.)

CONVERSIONE DI SAN PAOLO (LA) [*la Conversion de saint Paul*], drame religieux ou plutôt mystère, musique de Baverini, représenté par ordre du cardinal Raphaël Riario, à Rome, en 1480.

CONVIENE ADATTARSI, opéra-bouffe italien, musique de François Basili, représenté au théâtre San-Mosè de Venise vers 1800.

CONVITATO DI PIETRA (IL) [*le Convive de pierre*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1783.

CONVITATO DI PIETRA (IL), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Bergame en 1788 et au théâtre Feydeau le 10 octobre 1791.

CONVITO (IL), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Venise en 1782.

CONVITO DEGLI DEI (IL) [*le Banquet des dieux*], opéra italien allégorique, musique de Liverati, représenté à Vienne vers 1799.

CONVITO DEGLI SPIRITI (IL), opéra-monodrame italien, représenté au théâtre de Munich en 1819 (auteur inconnu).

CONVITO DI BALDASSARE (IL) [*le Festin de Balthazar*], opéra italien, livret de Canovai, musique de Antonio Buzzi, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, le 26 décembre 1853.

CONVITO DI PIETRA, OSSIA IL D. GIOVANNI, opéra italien, musique de Gardi, représenté à Venise en 1787.

CONVULZIONI (LE), opéra italien, musique de Platone, représenté à Naples en 1787.

COPISTA BURLATO (IL), opéra italien, musique de Sacchini, représenté au théâtre Nuovo, à Milan, dans l'automne de 1759.

COQ DU VILLAGE (LE), opéra-comique en un acte de Favart, arrangé par Achille Dartois, musique de Kreubé, représenté à l'Opéra-Comique le 11 septembre 1822.

COQUETTE DE VILLAGE (LA) ou **LE BAISER PRIS ET RENDU**, comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles d'Anseaume, musique de Saint-Amand, représentée à la Comédie-Italienne le 19 septembre 1771.

COQUETTE TROMPÉE (LA), opéra-comique, musique de Dauvergne, représenté à la Cour en 1753.

COQUILLE DE PERLES (LA), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1822.

CORA, opéra en langue suédoise, musique de Naumann, représenté pour l'ouverture du nouveau théâtre de Stockholm, en 1780.

CORA ou **LA PRÊTRESSE DU SOLEIL**, opéra, musique de Cambini (Jean-Joseph), représenté au théâtre des Beaujolais en 1787.

CORA, opéra en trois actes, musique de Henri Berton. Cet ouvrage a eu une répétition générale à l'Académie royale de musique en juillet 1789, mais la représentation en fut empêchée par les troubles révolutionnaires.

CORA, opéra en quatre actes, paroles de Valadier, musique de Méhul, représenté à l'Opéra le 15 février 1791. Le sujet de cet opéra est tiré des *Incas*, de Marmontel. La musique fut trouvée un peu froide, et l'ouvrage n'a pu se maintenir au répertoire.

CORA E ALONZO, opéra italien, musique de Winter, représenté à Munich vers 1779.

CORA ET ALONZO, grand opéra allemand, musique de Lasser, représenté à Munich à la fin du XVIIIe siècle.

CORADIN, opéra-comique en trois actes, paroles de Magnitot, musique de Bruni, représenté aux Italiens le 19 janvier 1786. Au théâtre, le nom de Coradin est synonyme de mari ou de tyran jaloux. On voit ainsi quel est le sujet de la pièce. La musique de Bruni est peu développée, mais les mélodies ont une grâce tout italienne.

CORDÉLIA, drame lyrique en un acte, paroles de P. Wolff, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Donaueschingen en 1819.

CORDÉLIA, opéra, paroles de MM. Emile Deschamps et E. Pacini, musique de M. Séméladis, représenté à Versailles en avril 1854. Le rôle du roi Lear a été chanté par Coulon.

CORDONNIER ALERTE (LE), opéra-comique, musique de Weber (Frédéric-Auguste), né en 1753, représenté sur des théâtres d'amateurs.

CORILDA O L'AMOR TRIONFANTE DELLA VENDETTA, opéra italien, musique de Rossi (l'abbé François), représenté au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1688.

CORIOLAN, opéra italien, musique de Ariosti, représenté à Londres en 1723.

CORIOLANO, opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Parme en 1660.

CORIOLANO, opéra italien, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1717.

CORIOLANO, opéra italien, musique de Treu, représenté à Breslau vers 1726.

CORIOLANO, opéra italien, paroles de Villati, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1750.

CORIOLANO, opéra italien, musique de Lavigna, représenté à Parme en 1806.

CORIOLANO, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Milan en 1809.

CORISANDRE, comédie-opéra en trois actes, paroles de MM. de Linières et Lebailly, musique de Langlé, représenté à l'Opéra le 8 mars 1791. Le sujet de la pièce est tiré de la *Pucelle* de Voltaire. Les scènes de folie sont comiques; mais la musique en a été promptement oubliée, quoique cet ouvrage ait été repris l'année suivante. On sait que Langlé était plutôt un professeur de contrepoint qu'un compositeur dramatique.

CORISANDRE ou **LA ROSE MAGIQUE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Ancelot et Saintine, musique de Berton, représenté à Feydeau le 29 juillet 1820.

CORISPERO, opéra italien, musique de Stradella, représenté à Venise vers 1665.

CORNELIO BENTIVOGLIO, opéra italien, musique de Mirecki, représenté à Milan en 1844.

CORONA (LA), opéra, paroles de Métastase, musique de Gluck, représenté à Vienne en 1765.

CORONA D'ARIANNA (LA), opéra italien, musique de Fux (Jean-Joseph), représenté à Vienne en 1726.

CORONATION OF CHARLES X (THE) [*le Couronnement de Charles X*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1825.

CORONIS, pastorale héroïque en trois actes, avec un prologue, paroles de Chappuzeau de Beaugé, musique de Théobald Gatti, représentée à l'Académie royale de musique le 23 mars 1691. Cet ouvrage offre une imitation du style de Lulli, dont Gatti était l'élève.

COR DE LA VENGEANCE (LE) [*Das horn der rache*], opéra allemand, musique de Saloman, représenté à Weimar le 12 juin 1850. A quel sujet répond ce titre obscur? Nous l'ignorons; aussi nous nous bornons à une simple mention. Weimar depuis longtemps s'est complu à favoriser les compositions énigmatiques. C'est là qu'un cénacle musical, présidé par un illustre pianiste, a élaboré le grand œuvre ténébreux, la *Musique de l'Avenir*. L'opéra du compositeur danois Saloman n'a pas eu le succès de sa *Croix de diamants*, jouée sur plusieurs théâtres du nord de l'Europe.

CORRADINO, opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Parme en 1808 et re-

pris à Dresde, avec une musique nouvelle, en 1810.

CORRADINO, opéra italien en deux actes, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1810.

CORRADO, opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Turin en 1806.

CORRADO D'ALTAMURA, opéra séria en trois actes, musique de Frédéric Ricci, représenté au Théâtre-Italien, à Paris, le 15 mars 1844. C'est un bon ouvrage du compositeur de *Scaramuccia*, et dans un genre tout différent. Il renferme des mélodies élégantes et bien écrites pour les voix. Le morceau le plus saillant et réellement distingué est la prière à trois voix dont le style est fort religieux. La cavatine *Oh! cara tu sei* fait partie du répertoire des chanteurs.

CORRIERE (IL), opéra italien, musique de Catrufo, représenté à Malte en 1792.

CORRIVO (IL), opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Naples en 1788.

CORSAIRE (LE), opéra-comique en trois actes, en vers, paroles de La Chabeaussière, musique de Dalayrac, représenté au Théâtre-Italien le 17 mars 1783. L'action est romanesque et parut alors compliquée; on la trouverait probablement trop simple aujourd'hui. Les imbroglios de Scribe ont modifié sensiblement le genre de l'opéra-comique. Le *Corsaire* était le second opéra-comique représenté de Dalayrac. La musique parut spirituelle et expressive; le succès qu'elle obtint décida le jeune compositeur à se vouer à la carrière dramatique.

CORSAIRE (THE), opéra anglais musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market en 1801.

CORSAIRE (THE), opéra anglais, musique de Jonathan Blewitt, représenté à Londres vers 1812.

CORSAIRE (LE), opéra allemand en quatre actes, musique de Rietz, représenté à Leipzig le 28 décembre 1850.

CORSAIRES (LES), opéra danois, musique de J.-P.-E. Hartmann, représenté à Copenhague en 1836.

CORSARA (LA), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1772.

CORSARI (I), opéra italien, musique de Mazzucato, représenté à la Scala, de Milan, en 1839.

CORSARO (IL), opéra italien, musique de Celli, représenté à Rome en 1823.

CORSARO (IL), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Rome en 1831.

CORSARO (IL), opéra italien, musique de Pappalardo, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1846.

CORSARO, opéra italien, musique d'Alexandre Misi, représenté au théâtre de Carignan, à Turin, le 25 septembre 1847. Cet ouvrage eut quelque succès; le ténor Julien Dobrski, Mmes Ansotegui et Vigliardi, et la basse Luciano Caliero remplissaient les principaux rôles.

CORSARO (IL), opéra italien, musique de Verdi, représenté à Trieste, au mois d'octobre 1848, sans succès. Le compositeur en a repris plusieurs fragments qui ont reparu depuis dans d'autres ouvrages.

CORSARO DELLA GUADALUPA (IL), opéra napolitain, musique de Battista, représenté au théâtre Nuovo de Naples le 16 octobre 1853.

CORTESIANO FANATICO (IL), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1783.

CORTEZ, opéra anglais, musique de Bishop, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres en 1823.

COSAQUE ET LE VOLONTAIRE (LE), opéra allemand, paroles de Kotzebue, musique de Ohmann, représenté à Kœnigsberg vers 1820.

COSAQUE ET LE VOLONTAIRE (LE), opéra-comique, paroles de Kotzebue, musique de Braux (Joseph), représenté à Kœnigsberg en 1825. Ce dernier ouvrage fut aussi représenté à Brême quelques années après.

COSAQUE POËTE (LE), opéra, musique de Cavas, représenté à Saint-Pétersbourg en 1808.

COSA RARA (LA), opéra-buffa en deux actes, livret de Lorenzo Da Ponte, musique de Martini, représenté à Vienne vers 1785; puis au théâtre Feydeau le 2 novembre 1791, et enfin, à l'Opéra italien le 30 décembre 1803.

COSA RARA (SUITE DE LA), opéra, musique de Schack, représenté à Vienne vers 1800. Il n'a cessé de paraître sur la scène qu'en 1814.

COSCOLETTO, opérette en un acte, musique de M. Offenbach, représentée à Ems le 16 juillet 1865.

COSI FAN TUTTE, OSSIA LA SCUOLA DEGLI AMANTI (*C'est ainsi qu'elles font toutes*, ou *l'Ecole des amants*), opéra bouffe en deux actes, musique de Mozart, représenté à Vienne le 26 janvier 1790. Cette partition, qui n'est qu'un délicieux ramage d'un bout à l'autre, eut un succès immense, mais passager. On savait que l'empereur Joseph II en avait fait la commande à Mozart ; mais ce prince mourut avant la première représentation et le pauvre grand compositeur ne put retirer de son œuvre les avantages qu'il en espérait, c'est-à-dire sa nomination comme second maître de chapelle de la cour. Les morceaux les plus admirés de *Cosi fan tutte* sont le quintetto : *Di scrivermi ogni giorno giurami*, l'air *Per pietà, ben mio, perdona!* la romance *Un' aura amorosa*. Malheureusement la donnée peu morale du livret a été cause qu'en 1807, quand on voulut connaître cet ouvrage à Paris, on en adapta la musique à une pièce intitulée : *Le laboureur chinois*. Les paroles originales ont été entendues aux Italiens en 1862. Le poëme restant toujours désagréable au public, MM. Michel Carré et Jules Barbier arrangèrent pour le Théâtre-Lyrique la comédie de Shakspeare *Love's labours lost* et en firent un opéra-comique en quatre actes, qui fut joué sous ce titre : *Peines d'amour perdues*, le 31 mars 1863. Mais, en changeant l'intrigue, le lieu et l'époque de l'action, les épisodes, tout l'ancien canevas en un mot, les auteurs de la traduction ont gâté la musique de Mozart. La romance de ténor *Un' aura amorosa*, chantée par M. Léon Duprez, a obtenu le même succès qu'aux représentations du Théâtre-Italien.

COSIMO, opéra-bouffe en deux actes, paroles de Saint-Hilaire et Paul Duport, musique d'Eugène Prévost, représenté à l'Opéra-Comique le 13 octobre 1835. Le livret est une imitation d'un canevas italien. Un prince échange ses vêtements avec ceux d'un ouvrier peintre nommé Cosimo, etc., etc. La musique est agréable. Après une sémillante ouverture, on remarque un air de basse bien traité : *O mon auguste maître ;* l'air de Cosimo, *Avec mon Angéla ; j'ai perdu le courage*, et le chœur des vieilles douairières, au premier acte ; dans le second, une valse en duo et une saltarelle, chantée par Chollet et Mme Rifaut.

COSMO DI MEDICI, opéra italien, musique de Combi, représenté à Padoue en 1840.

COSROE, opéra italien, musique de Pollarolo (Antoine), représenté à Venise en 1723.

COSTANTINO, opéra italien, livret de Zeno (Apostolo), musique de Gasparini (Francesco), représenté au théâtre San-Cassiano, à Venise, en 1711.

COSTANTINO, opéra italien, livret de Zeno, musique de Stunz, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en février 1820.

COSTANTINO IN ARLES, opéra italien, musique de Persiani, représenté à Venise, au carnaval de 1829.

COSTANTINO PIO, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1710.

COSTANZA COMBATTUTA IN AMORE (LA), opéra italien, musique de Porta (Jean), représenté à Venise en 1716.

COSTANZA D'ARAGONA, opéra italien, musique de Sarmiento, représenté au théâtre del Fondo en 1843.

COSTANZA DI ROSMONDA, opéra italien, musique de Rovettino, représenté au théâtre Saint-Paul, à Venise, en 1659.

COSTANZA E FORTEZZA, opéra italien, musique de Fux (Jean-Joseph) en collaboration avec Conti (François), représenté à Prague, à l'occasion du couronnement de Charles VI comme roi de Bohême, en 1723.

COSTANZA ED ORINGALDO, opéra italien, musique de Lauro Rossi, représenté à Naples en 1830.

COSTANZA IN AMORE VINCE L'INGANNO (LA), opéra italien, musique de Mazzoni, représenté à Rome en 1694.

COSTANZA IN AMORE VINCE L'INGANNO, opéra italien, musique de Caldara, représenté à Macerata en 1710.

COSTANZA IN CIMENTO COLLA CRUDELTÀ, opéra italien, musique de Aresti, représenté à Venise en 1712.

COSTANZA IN TRIONFO (LA), opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1696.

COSTANZA IN TRIONFO (LA), opéra italien, musique de Peli, représenté à Munich en 1737.

COSTANZA TRIONFANTE (LA), opéra italien, musique de Partenio, représenté à Venise en 1673.

COSTANZA TRIONFANTE (LA), opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Mosè de Venise en 1716

COSTANZA VINCE IL DESTINO (LA), opéra italien, musique de Pignati, représenté au théâtre San-Giovanni et San-Paolo, à Venise, en 1695.

COUP DE PISTOLET (LE), opéra-comique

en un acte, musique de Pellaert, représenté à Bruxelles dans le mois de mai 1836.

COUR DE CÉLIMÈNE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de M. Rosier, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 11 avril 1855. M. Rosier n'a pas donné moins de quatorze soupirants à la coquette Célimène. Un commandeur et un jeune officier se disputent sa main. Ce dernier se révolte des caprices de la comtesse Célimène, et finit par épouser la baronne, sa sœur. Quoique plusieurs incidents dramatiques dissimulent la trop grande simplicité du fond, la donnée de la pièce est peu musicale. Une étude psychologique ne convient nullement à une œuvre lyrique. La partition est pleine de morceaux intéressants. L'ouverture a une sonorité délicieuse et est formée des dessins les plus ingénieux. Les chœurs des prétendants, au commencement et à la fin du premier acte, sont traités avec esprit et habileté. On a applaudi les airs chargés de toutes les fioritures propres à faire valoir le talent des interprètes, et expressément écrits pour eux, c'est-à-dire pour Mmes Miolan-Carvalho, Colson et pour Bataille. Jourdan a joué le rôle du chevalier.

COUREUR DE VEUVES (LE), opéra en trois actes, paroles de Brisset, musique de Blangini, représenté au théâtre des Nouveautés le 1er mars 1827.

COURONNE DE LA MOISSON (LA), opéra, musique de Schenck, représenté au théâtre Schikaneder à Vienne en 1791.

COURONNE DE LA MOISSON (LA), opérette allemande, musique de Knecht, écrite à la fin du XVIIIe siècle (inédite).

COURONNEMENT DE NUMA POMPILIUS (LE), opéra en deux actes, musique de Scheyermann, composé pour le théâtre de Nantes vers 1820.

COURSES DE NEUMARKET (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Jouy et Gersain, musique de Struntz, représenté à Feydeau, le 26 décembre 1818.

COURSES DE TEMPÉ (LES), pastorale en un acte, en vers, suivie d'un divertissement, paroles de Piron, musique de Rameau, représenté au Théâtre-Français le 30 août 1734. Les airs de danse composés par Rameau sont d'autant plus agréables, que le rhythme gracieux est rendu plus vif par de bonnes successions harmoniques. En effet, lorsque le changement d'accord est amené sur les temps forts avec science et goût, il en résulte une cadence qui nous paraît être la condition essentielle de ce genre de composition.

COUSIN BABYLAS (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Emile Caspers, musique de M. Henri Caspers, représenté au Théâtre-Lyrique le 8 décembre 1864. C'est encore un docteur grotesque qu'on a mis en scène. Il a essayé son traitement sur le cousin Babylas, et lui a fait perdre tous ses agréments physiques. Aussi, la fille du docteur lui préfère-t-elle un faux client, Pédrille, de joyeuse humeur. Le docteur veut aussi faire de celle-ci une victime de son abominable médecine, et il est sur le point de lui ouvrir le crâne, par amour pour la science, lorsque Isabelle accourt et empêche l'opération fatale. Un dénoûment aussi brusque que banal vient mettre un terme à l'ennui des spectateurs. La déclamation offre des fautes de prosodie choquantes, particulièrement dans le duo *Nous danserons*, dans lequel Pédrille vante à Isabelle les plaisirs du mariage. Cette opérette a été jouée avec grâce, d'ailleurs, par Mlle Albretch, et convenablement chantée par Wartel, Frémant et Gerpré.

COUSIN DE DENISE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Lubis, musique de M. Pâris, représenté sur le théâtre Beaumarchais le 21 juin 1849. Il s'agit dans le livret d'une promesse de mariage et d'un dragon du 9e régiment, se substituant à un autre dragon du 6e, dont il prend la place et le nom. Ce canevas est léger; on a trouvé la musique de M. Pâris, ancien prix de Rome, bien faite et non sans mérite.

COUSIN DE PODSKAL (LE), opéra allemand en un acte, musique de Woytissek, représenté au théâtre National de Prague en 1798.

COUSIN DU DOCTEUR FAUST (LE), opéra allemand, musique de Saint-Lubin, représenté à Berlin vers 1830.

COUSIN DE MARIVAUX (LE), opéra-comique en deux actes, musique de M. Victor Massé, représenté au théâtre de Bade en 1857.

CRÉANCIERS ou **LE REMÈDE À LA GOUTTE** (LES), opéra-bouffon en trois actes, paroles de Vial, musique de Nicolo, représenté à l'Opéra-Comique en 1807. La partition des *Créanciers*, écrite dans le temps où Nicolo régnait sans compétiteur sérieux sur la scène de l'Opéra-Comique, offre de nombreuses traces de négligence. De 1805 à 1811, c'est-à-dire dans l'espace de six ans, Nicolo ne composa pas moins de quatorze opéras

d'ailleurs courts, et dont les morceaux sont peu développés.

CREATO FAUZO (LO), opéra-bouffe italien, musique de Vinci, en dialecte napolitain, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1719.

CREDULO (IL), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1785.

CREDULO DELUSO (IL), opéra italien, musique de Tadolini, représenté à Rome vers 1820.

CREDUTA INFEDELE (LA), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Naples en 1783.

CREDUTA PASTORELLA (LA), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome, dans le carnaval, en 1778.

CREDUTO PAZZO (IL), opéra-bouffe, musique de Favi (André), représenté à Florence en 1790.

CRÉOLES (LES), drame lyrique en trois actes, paroles de Lacour, musique de Berton, représenté à l'Opéra-Comique le 14 octobre 1826.

CREONTE, opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1690.

CRESCENDO (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Sewrin, musique de Cherubini, représenté au théâtre Feydeau le 1er septembre 1810.

CRESCENDO (IL), opéra italien, musique de Coccia, représenté à Venise en 1815.

CRESO, opéra italien en trois actes, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1678.

CRESO, opéra italien, musique de Legrenzi, représenté à Venise en 1681.

CRESO, opéra italien, musique de Jomelli, représenté en Italie en 1743.

CRESO, opéra italien en trois actes, musique de Abos, représenté au théâtre italien de Londres en 1758.

CRESO, musique de Cafaro, représenté à Turin en 1768.

CRESO, opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Pavie en 1774.

CRESO, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Londres en 1775.

CRESO, opéra italien, musique de Anfossi, représenté à Rome en 1787.

CRESO, opéra italien, musique de Terziani, représenté à Venise en 1788.

CRESO IN MEDIA, opéra italien, musique de Schuster, représenté à Naples en 1779.

CRESO IN MEDIA, opéra italien, musique de Schirer, représenté au théâtre Saint-Charles à Naples en 1779.

CRESO TOLTO ALLE FIAMME, opéra italien, musique de Polani, représenté à Venise en 1705.

CRÉSUS, opéra allemand, paroles et musique de Foertsch, représenté en Allemagne en 1684.

CRÉSUS, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1711.

CREUSA IN DELFO, opéra italien, musique de Rauzzini, représenté à Londres en 1782.

CRÉUSE L'ATHÉNIENNE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Roy, musique de Lacoste, représentée par l'Académie royale de musique, le mardi 5 avril 1712. Cet ouvrage n'a pas été repris. Hardouin chantait le rôle du roi d'Athènes, Thévenard celui de Phorbas, roi des Phlégiens.

CRI DE LA VENGEANCE (LE), opéra, musique de Foignet (Charles), représenté à Paris en 1799.

CRIADO FINGIDO (EL), opéra espagnol en un acte, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Madrid vers 1805.

CRISIPPO, opéra italien, musique de Aresti, représenté à Ferrare en 1711.

CRISPIN RIVAL, opéra-comique en un acte, musique de Lemière de Corvey, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1793.

CRISPIN RIVAL DE SON MAÎTRE, opéra-comique en deux actes, livret arrangé d'après la comédie de Le Sage, musique de M. Sellenick, représenté au Théâtre-Lyrique, le 1er septembre 1860. Interprètes : Fromant, Wartel, Balanqué, Mlles Faivre et Durand. Trop d'esprit dans le livret; pas assez de ces situations morales qui seules conviennent à la musique. Cervantes, Le Sage, Balzac ne valent pas, pour un compositeur, un Zeno, un Métastase, ni même un Lorenzo da Ponte.

CRISPINO E LA COMARE, opéra-bouffe italien en trois actes, livret de Piave, musique des frères Louis et Frédéric Ricci, représenté à Naples en 1836, et pour la première fois au Théâtre-Italien de Paris, le 4 avril 1865. La pièce appartient à ce genre de farces

italiennes qu'on jouait sur le théâtre de la foire Saint-Laurent, et elle n'en est pas moins amusante pour cela. Crispino est un savetier vénitien qui, à bout de ressources et poursuivi par ses créanciers, veut en finir avec la vie et se jeter dans un puits, quand tout à coup il en voit sortir *la Comare*, c'est-à-dire la Mort en personne, qui lui promet la fortune, mais à une condition : c'est qu'il se fera passer pour médecin. Elle lui trace en conséquence sa ligne de conduite. On apporte sur la scène un maçon tombé d'un toit. Les médecins s'accordent à dire que c'est un homme mort. Crispino promet hardiment de le guérir. Le maçon revient à la vie, et Crispino est acclamé docteur infaillible. Devenu riche, Crispino est insolent envers tout le monde, querelle sa femme, qui de son côté fait la grande dame. *La Comare* le fait descendre aux enfers, et ne le rend à sa famille qu'après qu'il a juré d'être plus raisonnable. La partition est remplie de motifs agréables; la musique est tout à fait scénique, toujours vive et sémillante. Nous rappellerons, dans le premier acte, l'air de la femme de Crispino, marchande de chansons, *Istorie belle à legere*, et le duo entre Crispino et Annetta, dont la stretta est d'une gaieté communicative. Le trio du second acte, entre Crispin, le pharmacien Mirobolan et le docteur Fabrice est le meilleur morceau de l'ouvrage. On a encore remarqué le brindisi en patois vénitien : *Piero, miro, go quà una fritola*, et le rondo final chanté par Annetta. Zucchini a été excellent dans le rôle de Crispino, et Mlle Vitali, charmante dans celui d'Annetta. Les autres rôles ont été chantés par Agnesi, Mercuriali et Brignoli.

CRISPO, opéra italien, musique de Buononcini, représenté à Londres en 1722.

CRISPUS, CONSTANTINI MAGNI FILIUS, drame, musique de Eberlin (Jean). Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des Bénédictins de Salzbourg, le 31 août et le 2 septembre 1757.

CRISTINA DI SUEZIA, opéra italien, musique de Lillo, représenté à Naples en 1841.

CRISTINA DI SUEZIA, opéra italien, musique de Thalberg. Date de repr. inconnue.

CRISTINA DI SUEZIA, opéra italien, musique de Nini, représenté à Gênes en 1840.

CRITICA TEATRALE (LA), opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Rome vers 1775.

CROCIATO IN EGITTO (IL), opéra héroïque, paroles de Rossi, musique de Meyerbeer, représenté à la Fenice, à Venise, en 1824. Cet ouvrage appartient à la première manière tout italienne du maître. Il lui valut les rodomontades de son ami Weber. C'est dans le *Crociato* que se révèle le génie musical de Meyerbeer. A travers les formules et le style imité de Rossini, on distingue des conceptions harmoniques puissantes et variées. Nous ne parlons pas du chœur des croisés qui est devenu populaire, non pas de cette popularité digne et enviable des chœurs des chasseurs d'*Euryanthe* et de *Freyschütz*, mais de la vulgarité des vaudevilles de Scribe. Mais nous rappellerons surtout l'air magnifique de soprano : *Ah! come rapida*, qui serait un chef-d'œuvre si la musique de la strette convenait à la situation et aux émotions du cœur d'une mère.

CROCIATI IN PTOLEMAÏDE (I), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Trieste vers 1827.

CROISADE (LA), opéra historique anglais, musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1790.

CROISÉE (LA), opéra en deux actes, musique de Cambini (Jean-Joseph), représenté au théâtre des Beaujolais en 1785.

CROISÉS (LES), mélodrame de Kotzebue, musique de Reichardt, représenté en Allemagne en 1809.

CROISÉS (LES), opéra allemand, musique de Spohr, représenté à Berlin en 1845 avec un grand succès. Meyerbeer estimait beaucoup cette partition de l'auteur de *Faust*.

CROISÉS (LES) [*the Crusaders*], ou **LE VIEUX DE LA MONTAGNE**, opéra anglais en trois actes, livret de M. de Saint-Georges, musique de Benedict, représenté à Londres, au théâtre de Drury-Lane, en 1846, et à Munich en 1853. Cet ouvrage a eu du succès en Angleterre, où le compositeur occupe depuis de longues années une haute position musicale.

CROIX DE DIAMANTS, opéra danois, paroles de M. Thomas Overskou, musique de M. Saloman, représenté à Copenhague le 20 mars 1847. Le style de cet ouvrage est sévère, l'instrumentation travaillée. La partie mélodique est faible et manque d'invention. Les interprètes principaux, Mlle Tuczek et Kraus, ont fait valoir cet ouvrage et y ont

obtenu un grand succès, tant à Copenhague qu'au théâtre Royal de Berlin, où la *Croix de diamants* (*Das Diamant-Kreuz*), ne tarda pas à être représentée. Les ouvrages du compositeur danois lui valurent une certaine réputation dans le nord de l'Europe', en Suède et jusqu'en Finlande. Le livret de Overskou offre une action intéressante et dramatique.

CROIX DE FEU (LA), opéra allemand, musique de Payer, représenté à Vienne vers 1833.

CROIX DE MARIE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Lockroy et Dennery, musique de M. Aimé Maillart, représenté à l'Opéra-Comique le 19 juillet 1852.

CROQUEFER ou **LE DERNIER DES PALADINS**, boufonnerie en un acte, paroles de MM. Jaime et Trefeu, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 12 février 1857. Le succès du *Sire de Framboisy* a fait croire aux auteurs patentés de ce théâtre, que le même sujet pourrait être développé dans une pièce. *Croquefer* a paru fastidieux, et a peu déridé le public, malgré les excentricités de son écuyer Boutefeu, du baron Mousse-à-mort, de l'amoureux Ramasse-ta-tête et de la belle Fleur-de-soufre. La partition a été traitée, dit-on, *con amore* par l'impresario compositeur. Elle renferme des motifs agréables, une instrumentation travaillée et surtout un air à boire en quintette habilement écrit. La pièce a été jouée, sinon chantée par Pradeau, Léonce, Michel, Mlle Mareschal.

CRUCHE CASSÉE (LA) ou **LES RIVAUX DE VILLAGE**, opéra-comique en deux actes, musique de Lemière de Corvey, représenté au théâtre Feydeau, le 24 décembre 1818.

CRUCIFIEMENT DE JÉSUS (LE), drame, musique de Eberlin (Jean). Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des Bénédictins de Salzbourg vers 1756.

CRUSADERS (THE), opéra anglais. V. CROISÉS (*les*).

CUBLAI, GRAN CAN DE' TARTARI, opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1788.

CUCÙ SCOPRE TUTTO (IL), opéra italien, musique de Trento, représenté à Florence, à Parme, à Turin, à Naples, à Venise vers 1796.

CUFFIARA (LA), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1790.

CUISINIER (LE), opéra allemand, musique de Schack, représenté à Salzbourg vers 1780.

CUNEGONDA, opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Angiolo, de Venise, en 1726.

CUPID'S REVENGE (THE) [*la Vengeance de l'amour*], opéra anglais, musique de J. Hooke, représenté à Hay-Market, à Londres, en 1772.

CURIEUX PUNIS (LES), opéra-comique, musique de Bonnay, représenté au théâtre des Beaujolais vers 1787.

CURIOSO DEL SUO PROPRIO DANNO (IL), opéra italien, musique de Piccinni (Nicolas), représenté à Naples en 1755.

CURIOSO INDISCRETTO (IL), opéra italien, musique de Gherardesca, représenté à Lucques en 1764.

CURIOSO INDISCRETTO (IL), opéra italien, musique de Anfossi, représenté à Milan en 1778, et à Paris, sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 13 août de la même année. La musique de ce maître fit moins d'impression que celle de Piccinni et de Paisiello, qu'on entendit pour la première fois à l'occasion de la querelle des gluckistes et des piccinistes.

CUSTODE DI SÈ STESSO (IL), opéra italien, musique de Rœsler, représenté à Prague vers 1800.

CUVIER (LE), opérette de M. J. de Prémaray, musique de M. Hassenhut, représentée aux Bouffes-Parisiens le 25 octobre 1856. Le conte de La Fontaine a fourni le sujet de la pièce.

CYGUNIA (*les Bohémiens*), opéra polonais, musique de Mirecki, représenté à Varsovie en 1820.

CYMON, opéra anglais, musique de Michel Arne, représenté à Londres en 1767.

CYRUS, grand opéra allemand, musique de Seyfried, représenté en 1803.

CYRUS ET CASSANDRE, opéra allemand, musique de J.-D. Hensel, représenté à Vienne vers 1798.

CYTHÈRE ASSIÉGÉE, ballet en trois actes, par Favart, musique de Gluck, représenté à l'Opéra le 1er août 1775. Cette pièce avait été composée d'abord en prose mêlée de couplets, par Favart, en société avec Fagan, et repré-

sentée à Paris, sur le théâtre de la foire Saint-Laurent en 1744. Les critiques de ce temps s'accordent à en trouver la musique monotone et triste. Il faut dire que Gluck avait peu d'aptitude pour des ouvrages de ce genre, et qu'il n'y réussit jamais, si ce n'est peut-être dans les *Pèlerins de la Mecque*.

CZAR ET LE CHARPENTIER (LE), opéra allemand, musique de Lortzing, représenté à Berlin en 1854, et souvent repris. Cet opéra a joui d'une grande réputation en Allemagne. Il a été joué à Saint-Pétersbourg sous le titre de : *Aventures flamandes*. La partition a été publiée en France.

CZAROMYSL, opéra polonais en trois actes, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1618.

CZERNI GEORGES, opéra allemand, musique de De Miltitz, représenté à Dresde en 1839.

D

DA IST NICHT GUTZU RATHEN (*Il est dangereux de conseiller ici*), opéra-comique, musique de Barta, représenté à Vienne en 1780.

DAEMONA LA FRIPIÈRE, opéra féerique en trois actes, musique de Tuczek, représenté à Vienne vers 1803.

DAFNE, drame de Rinuccini, musique de Jules Caccini, en société avec J. Peri, représenté à Florence chez Jacques Corsi en 1594, et non publié.

DAFNE, opéra italien, musique de Gagliano (Marco di Zanobi de), représenté, pour les noces du prince, fils aîné du duc de Mantoue, avec la fille du duc de Savoie, en 1607.

DAFNE, opéra italien, musique de Ariosti, représenté à Venise en 1686.

DAFNE, opéra italien, musique du baron d'Astorga, représenté à Vienne en 1705.

DAFNE, opéra italien, musique de Aldovrandini, représenté à Bologne en 1696.

DAFNE, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1705.

DAL FINTO IL VERO, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1776.

DALISA, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Venise en 1730.

DALLA BEFFA IL DISINGANNO, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté au théâtre Re, de Milan, en 1817.

DAMA BIZZARRA (LA), opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Rome en 1791.

DAMA COLONELLO (LA), opéra italien, musique de Ricci (Louis), représenté à Naples dans l'automne de 1834.

DAMA ED IL ZOCOLAJO (LA), opéra, musique de Fioravanti (Vincent), représenté à Naples en 1840.

DAMA IMMAGINARIA (LA), opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Naples en 1777.

DAMA INCOGNITA (LA), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Venise en 1787.

DAMA IRLANDESE (LA), opéra italien, musique de Mazza, représenté à Naples en 1836.

DAMA PASTORELLA (LA), opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Milan en 1780. Cet ouvrage jouit d'un moment de vogue.

DAMA SOLDATO (LA), opéra-buffa italien, musique de Naumann, représenté à Dresde en 1791.

DAMA SOLDATO (LA), opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Gênes au printemps de 1808.

DAME BLANCHE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de Boieldieu, représenté à l'Opéra-Comique le 10 décembre 1825. Ce chef-d'œuvre d'esprit et de goût brille depuis plus de quarante ans au premier rang des opéras-comiques français. Tout s'est transformé au théâtre autour de cet ouvrage. La vogue des troubadours est passée; la galanterie est devenue à tort ou à raison chose ridicule; la musique ne consiste plus, depuis longtemps, dans un heureux choix de mélodies naturelles et expressives accompagnées avec clarté par l'orchestre, sans fracas, sans faire parade de science, et conçues généralement dans les tons princi-

paux et d'après les procédés les plus directs et les plus conformes aux lois de l'oreille. Le genre de l'opéra-comique s'est modifié complétement. La partie vocale réclame la virtuosité du grand opéra ; l'orchestration y est devenue aussi chargée, aussi compliquée. Quant aux livrets en général, surtout ceux en trois actes, ils offrent les péripéties les plus fortes, les plus dramatiques, et ne comportent plus la touche légère, déliée, délicate, qui caractérisait les bons ouvrages de l'ancien répertoire. Si la *Dame blanche* est encore actuellement la planche de salut des directeurs dans l'embarras ; si, en province comme à Paris, cet opéra-comique attire encore la foule, c'est que les impressions qu'il produit correspondent au caractère permanent de l'esprit français. Aucun compositeur n'a mieux pratiqué que Boieldieu cette maxime familière aux gens de goût : *Glissez, n'appuyez pas.* Une mise en scène agréable, un soldat aimable, facilement amoureux et non passionné, des situations qu'on ne prend jamais au sérieux, des épisodes gracieux et variés avec un grain léger de poésie et de sentiment, une science musicale sans pédantisme et mise à la portée de tout le monde, une mélodie perpétuelle dans les voix et dans l'orchestre, tels sont les éléments qui expliquent le succès constant de l'opéra de la *Dame blanche.* Tout en ayant l'inspiration facile, Boieldieu travaillait beaucoup ses ouvrages et cherchait à leur donner une vérité mélodique absolue. Il refaisait plusieurs fois chaque morceau, et ses partitions, livrées au théâtre chargées de ratures, attestent le soin qu'il y apportait et la sévérité de son travail. Ce ne fut qu'après un silence de sept années qu'il donna son opéra de la *Dame blanche.* Le public attendait avec impatience cette nouvelle production de l'auteur du *Calife de Bagdad*, de *Ma Tante Aurore* et des *Voitures versées*, et lui fit un accueil enthousiaste. La scène se passe en Ecosse, en 1759, d'après l'indication mentionnée sur la partition. Mais quoique Scribe ait emprunté le sujet du livret au roman de Walter Scott, la couleur locale n'y brille pas d'un vif éclat et le dialogue n'a rien de remarquable ; c'est au musicien que revient l'honneur de l'expression vraie et soutenue des caractères. Chaque phrase mélodique peint admirablement chaque personnage. L'entrain chevaleresque et l'insouciance toute militaire de Georges, la cupidité de l'intendant Gaveston, la poltronnerie du fermier Dikson, la tendresse quasi maternelle de la bonne vieille Marguerite, la gentillesse de Jenny, jusqu'à l'infatuation du juge de paix Mac-Irton, tout est rendu avec une précision parfaite et avec mesure. On peut répéter à cet égard le mot de Mozart s'adressant à l'empereur Joseph, qui critiquait son opéra de l'*Enlèvement au sérail :* « Il y a là autant de notes qu'il en faut. » Le personnage d'Anna ne nous paraît pas représenté avec le même bonheur, et le musicien a manqué l'occasion qui s'offrait à lui d'en rehausser le caractère ; en effet, l'air qu'elle chante au commencement du troisième acte est des plus médiocres. Le travail délicat de l'orchestration et le charme qu on éprouve à l'entendre ne nous empêcheront pas de faire remarquer que l'ouverture de la *Dame blanche* n'est en somme qu'un développement de deux motifs tirés de la partition vocale, et qu'elle n'appartient plus au genre de composition instrumentale auquel on a donné ce nom depuis Gluck jusqu'à Rossini. Après Boieldieu, Hérold est entré dans cette voie, sauf pour l'ouverture du *Pré aux Clercs*, et la plupart des compositeurs l'y ont suivi. Voulant nous borner à rappeler les principaux morceaux de cet opéra, nous citerons seulement, dans le premier acte, le chœur d'introduction : *Sonnez, cors et musettes ;* l'air si caractéristique de Georges, *Ah ! quel plaisir d'être soldat ;* la ballade *D'ici voyez ce beau domaine* ; le duo de la peur et le trio final, dont l'harmonie est merveilleuse de simplicité, de force et d'effet. On y sent l'élève et l'admirateur de Méhul. Le second acte s'ouvre par les couplets, *Pauvre dame Marguerite*, remplis de sensibilité et ingénieusement encadrés dans une imitation idéale du rouet. Le trio *C'est la cloche de la tourelle* est d'une ampleur qu'on ne retrouve pas fréquemment dans les ouvrages de Boieldieu. La cavatine *Viens gentille dame* et le duo de la main achèvent de peindre le caractère de Georges ; c'est son côté tendre et galant. La scène de la vente est un tour de force exécuté avec une grâce qui n'a pas été surpassée. C'est à la fois descriptif et scénique. L'expression des personnages intéressés à l'action, les émotions des spectateurs, leurs réflexions malicieuses, tout cela est aussi naturel que possible, et cependant quelle variété dans les détails, quelle richesse de combinaisons rhythmiques ! Habitués que nous sommes aux modulations fréquentes et éloignées du ton principal, nous sommes confondus en voyant que, pendant une scène aussi développée, l'auteur ne s'éloigne presque jamais du ton d'*ut*. Le troisième acte présente quelques longueurs ;

mais elles sont compensées par le chœur *Chantez, joyeux ménestrels*, dont Boieldieu a emprunté le motif à un air écossais. Cet ensemble, accompagné par les harpes, produit toujours un gracieux effet. Le rôle de Georges a été créé par Ponchard, qui y a laissé de longs souvenirs jusqu'à ce que Roger l'ait repris en lui donnant une ampleur et un caractère qui lui ont valu un de ses plus beaux succès comme chanteur et comme comédien sur les principales scènes de l'Europe. Voici la première distribution des personnages : Gaveston, Henri ; Anna, Mme Rigaut ; Georges, Ponchard ; Dikson, Féréol ; Jenny, Mme Boulanger ; Marguerite, Mme Desbrosses ; Gabriel, Belnié ; Mac-Irton, Firmin. Au mois de mai 1841, le théâtre de l'Opéra-Comique a donné une reprise de la *Dame blanche* avec Masset et Mme Rossi-Caccia dans les rôles de Georges et d'Anna. Tous deux y ont mérité des applaudissements. Achard a débuté avec succès dans le rôle de l'aimable sous-lieutenant. La *Dame blanche* est le seul opéra-comique qui n'ait jamais quitté le répertoire depuis son apparition.

Voilà donc quarante ans passés que fut joué pour la première fois cet opéra-comique, et près d'un demi-siècle n'a point affaibli le succès qui l'accueillit lors de son apparition. Des révolutions successives sont venues remuer profondément le monde politique et littéraire, les milieux dans lesquels nous vivions se sont transformés, les idées se sont modifiées, de nouvelles théories artistiques ont remplacé, ou plutôt succédé à des principes établis et reconnus, et cet ouvrage n'a cessé d'exciter l'admiration qui lui est si légitimement due. A quoi doit-il donc cet heureux privilége de ne pas avoir eu à souffrir des injures du temps, qui flétrit tout, qui s'appesantit sur toutes choses, en y laissant la trace ineffaçable de son passage, les rides, marques de la vieillesse ? A quoi attribuer cette jeunesse éternelle dont il semble posséder le secret ?

C'est que, dans les œuvres de l'esprit humain, il y en a de deux espèces. Les unes, empreintes exclusivement des goûts de l'époque, des idées, des sentiments, des ridicules qui sont alors en cours de circulation dans le monde, peuvent avoir, lors de leur apparition, et même pendant quelque temps, un très-grand succès qui naît de l'actualité ; mais il est rare qu'elles survivent aux circonstances qui les ont fait naître, et elles tombent alors dans un profond oubli ; les autres, au contraire, conçues et exécutées dans un ordre d'idées tout à fait opposé, ne sacrifiant en rien aux goûts dominants du jour, mais puisant sans cesse aux sources éternelles et intarissables du beau et du vrai les éléments qui constituent leur existence, apparaissent aux regards des populations, non comme l'expression exclusive d'une époque, mais comme un rayonnement dont l'éclat semble grandir et prendre plus de force avec le temps.

Voici l'analyse du poëme. Au premier acte, Dikson, fermier des comtes d'Avenel, est sur le point de baptiser un fils qui vient de naître, lorsqu'il apprend que le shérif, qu'il avait choisi pour parrain, est malade. Le baptême ne peut avoir lieu ; grande douleur de Dikson, de sa femme et des invités. Arrive Georges, un jeune sous-lieutenant d'infanterie au service du roi d'Angleterre, qui vient leur demander l'hospitalité. Il est très-bien accueilli par ces braves fermiers, et Jenny, femme de Dikson, mue par une idée subite, lui propose d'être le parrain de leur fils. Georges accepte au grand plaisir des deux époux, et, resté seul avec Dikson, il lui raconte son histoire. Il ne sait rien ni de sa famille ni de son enfance ; tout ce dont il se souvient, c'est de grands domestiques qui le portaient dans leurs bras, d'une petite fille avec laquelle il jouait, et d'une vieille femme qui lui chantait des chansons. Puis il fut transporté sur un vaisseau, sous les ordres de Duncan, son oncle, qui lui enseignait le service maritime ; mais, rebuté par les mauvais traitements qu'il recevait, il s'échappa et se fit soldat. Sa bravoure lui valut l'estime et l'affection de son colonel, qui le considérait comme son fils ; mais, dans une bataille où ils combattaient l'un à côté de l'autre, ils furent tous les deux blessés, et il eut la douleur de perdre celui qui lui servait de père. Quant à lui, recueilli dans une chaumière, il reçut les soins les plus empressés et les plus touchants d'une jeune fille dont le souvenir est resté gravé dans son cœur, et dont il cherche à découvrir les traces, car il a appris qu'elle n'habitait pas le pays. Dikson, interrogé à son tour par Georges sur les curiosités de la contrée, lui parle du château des comtes d'Avenel, et lui apprend comment le dernier comte, qui appartenait au parti des Stuarts, a été proscrit, et s'est réfugié avec sa famille en France, où il est mort, et que pendant ce temps Gaveston, l'ancien intendant du comte, a si bien embrouillé les affaires de son maître, qu'il s'est enrichi, que le domaine d'Avenel doit

être vendu le lendemain à la requête des créanciers, et que l'intendant espère bien s'en rendre possesseur, et par là devenir seigneur d'Avenel. Mais tous les fermiers du pays, qui n'aiment pas M. l'intendant, se sont réunis pour se rendre acquéreurs du château d'Avenel, afin de le conserver et de le restituer à son véritable propriétaire, et Dikson est chargé par eux de cette mission. Du reste, quelque chose de singulier doit arriver, car un garçon de ferme a vu, le soir précédent, la Dame blanche d'Avenel, qui se promenait sur les ruines du château. Georges dit en riant qu'il voudrait bien faire sa connaissance. Dikson se récrie en disant qu'il n'y a pas lieu de plaisanter sur une croyance du pays dont on a fait une légende, et que du reste la Dame blanche existe, puisqu'il lui a parlé. Jenny et Georges demandent dans quelle circonstance. Alors il leur raconte que, dans un moment de découragement où tous les malheurs semblaient fondre sur lui, et ne trouvant personne pour lui venir en aide, il errait un soir dans la campagne, lorsque ses pas le conduisirent vers les ruines du château d'Avenel, qu'il y pénétra, et que, ne sachant plus que devenir, il appela la Dame blanche à son aide, se livrant corps et biens à elle, si elle voulait le secourir, en lui donnant deux mille livres d'Ecosse. Quel ne fut pas son étonnement, et surtout son effroi, lorsqu'il entendit une voix lui dire : « J'accepte, » et qu'il sentit une bourse tomber à ses pieds. Saisi d'effroi, il fut longtemps cloué à la place qu'il occupait; puis enfin il saisit la bourse, et, tremblant, éperdu, il sortit des ruines, doutant encore de tout ce qui lui arrivait; mais la vue des pièces d'or qui étaient en sa possession lui rendit le courage. Il se remit à l'œuvre, et, depuis, ses affaires ont si bien prospéré, qu'il est devenu le plus riche ermier de la contrée. Toutefois, une idée l'obsède, c'est l'engagement qu'il a pris vis-à-vis de la Dame blanche, d'autant plus qu'il est obligé de le remplir, car tout à l'heure, en reconduisant les fermiers qui l'ont chargé de leur procuration pour les enchères du lendemain, lorsqu'il revenait par le carrefour, un lutin s'est dressé devant lui, lui a remis un papier et a disparu soudain. Or ce billet émane de la Dame blanche : ell lui rappelle sa promesse et lui ordonne de se présenter au château, à minuit, en demandant l'hospitalité au nom de saint Julien d'Avenel. Dikson est atterré, Jenny dans la désolation; mais Georges, que tout ce mystère intrigue, offre de prendre la place de Dikson. Les deux époux s'y opposent, mais Georges insiste énergiquement pour l'accomplissement de son projet, et il part, accompagné des vœux des deux époux.

Deuxième acte : la scène se passe dans un grand salon gothique du château d'Avenel. La nuit arrive. Miss Anna, jeune orpheline élevée par les soins du comte d'Avenel, est revenue depuis la veille au château, accompagnée de Gaveston, son tuteur. Elle raconte à Marguerite les événements qui se sont passés depuis leur départ d'Ecosse; comment le comte d'Avenel rejoignit l'armée des montagnards, et comment le jeune Julien fut embarqué pour la France avec son gouverneur, et bientôt disparut sans que l'on pût savoir ce qu'il était devenu. Quant à la comtesse d'Avenel, elle ne la quitta pas, et, pendant huit ans, elle lui prodigua les soins les plus empressés, lorsque la mort vint la frapper tout à coup. Alors elle dut suivre Gaveston, son tuteur, et dans un voyage qu'il fit en Allemagne, où elle l'accompagna, il la laissa pendant quelque temps chez une de ses parentes. La guerre venait d'éclater, on se battait non loin de l'habitation qu'elle occupait, et l'on trouva près de là, un matin, un jeune officier dangereusement blessé. Elle le fit transporter dans une chaumière et lui prodigua tous les soins que réclamait son état; mais Gaveston revint tout à coup, il fallut partir sur-le-champ, et il lui fut impossible de revoir celui auquel elle s'intéressait si vivement. « Eloignons ces souvenirs, dit-elle à Marguerite; pour l'instant, je dois faire taire mon cœur pour ne m'occuper que de la réalisation de mon projet; dans quelques instants, peut-être, quelqu'un de la contrée viendra demander l'hospitalité au nom de saint Julien d'Avenel; tâche de lui donner cet appartement. » Gaveston paraît et annonce à Anna la vente du château, qui doit avoir lieu le lendemain; il lui demande en outre qu'elle lui donne connaissance du papier que lui a remis, à son lit de mort, la comtesse d'Avenel; mais Anna s'y refuse obstinément. On sonne à la tourelle. Plus de doute, pense Anna, c'est Dikson. Marguerite vient annoncer à Gaveston qu'un jeune homme demande l'hospitalité au nom des comtes d'Avenel, et qu'elle lui a ouvert les portes du château. Gaveston entre en fureur, et veut qu'il soit expulsé sur-le-champ. Anna intercède en sa faveur, et promet à Gaveston, s'il veut pratiquer cette antique hospitalité des comtes d'Avenel, de lui donner connaissance du billet de la comtesse. Gaveston se radoucit, ordonne à Anna

de rentrer dans son appartement et fait introduire le jeune étranger. Georges paraît, décline son nom et ses qualités, ce qui tranquillise Gaveston, qui craignait que ce ne fût un acquéreur, et lui dit qu'il vient lui rendre service, que dans le pays il n'entend parler que de la Dame blanche, et qu'il serait bien aise d'avoir une entrevue avec elle; que du reste il y compte, puisqu'elle lui a donné un rendez-vous. Gaveston le raille sur sa croyance, et, le prenant pour un original ou un fou, il se retire ainsi que Marguerite. Georges, resté seul, invoque et appelle la Dame blanche, lorsque tout à coup il entend un bruit de pas, et la Dame blanche paraît. Elle l'interpelle en appelant Dikson. «Non, ce n'est pas lui, répond Georges. — Mais qui donc êtes-vous alors, s'écrie la Dame blanche? — Comment, toi qui es un lutin, ne sais-tu pas qui je suis? faut-il te dire mon nom: Georges Brown?» A ce nom et au son de cette voix qu'il lui semblait reconnaître, la Dame blanche reste stupéfaite; mais elle se remet bien vite et lui raconte tout ce qui lui est arrivé dans le Hanovre. A son tour, Georges interdit veut se précipiter vers elle; elle l'en empêche en lui disant qu'elle va disparaître à jamais, tandis que, s'il lui promet de lui obéir en tout point, elle lui fera voir la jeune fille qui l'a soigné et à laquelle il pense encore. Georges s'engage à exécuter tout ce qu'on lui commandera, du moment qu'il est certain de retrouver sa belle inconnue; alors la Dame blanche disparaît. Gaveston vient avertir Georges que le jour est levé, et lui demande en riant des nouvelles de la Dame blanche. Georges lui dit qu'il l'a entrevue et qu'il lui a parlé; qu'elle est dans des dispositions hostiles vis-à-vis de lui, et qu'elle espère bien l'empêcher de devenir propriétaire du domaine d'Avenel; qu'au reste, elle doit lui envoyer ses ordres, et qu'il s'est engagé à les exécuter. Gaveston le prend pour un fou, et engage Georges, qui voulait aller faire un tour de parc, à assister à la vente publique qui va bientôt commencer; de cette façon, il verra qui des deux aura raison, de la Dame blanche ou de lui.

Mac-Irton, le juge de paix, arrive, accompagné des gens de justice; d'un autre côté, les fermiers, ayant Dikson à leur tête, viennent pour disputer à Gaveston le manoir des comtes d'Avenel. La vente commence. Le domaine est mis à prix à vingt mille écus, et, par les enchères alternatives de Gaveston et de Dikson, monte à cent mille écus; les fermiers ne peuvent plus aller au delà, et le château va être adjugé à Gaveston, lorsque Anna, qui est sortie de son appartement et qui est venue se placer derrière Georges, lui ordonne de mettre une enchère. Georges se retourne et reconnaît celle qu'il aime, la jeune fille qui l'a soigné lorsqu'il était blessé; mais elle lui fait signe de se contraindre, en lui rappelant celle qui l'envoie. Alors Georges met une enchère de mille livres. Grande stupéfaction dans l'assistance, puis la lutte continue entre Gaveston et Georges, et, lorsque ce dernier semble découragé, Anna est là qui l'excite. Enfin le domaine d'Avenel est adjugé pour la somme de cinq cents mille livres à Georges Brown, sous-lieutenant d'infanterie.

Troisième acte. Au troisième acte, la scène représente l'intérieur du château dont on vient de lever les scellés; Anna et Marguerite y pénètrent, et Marguerite reconnaît les lieux où elle a élevé le fils de ses anciens maîtres, ainsi qu'Anna, sa compagne inséparable. Elle s'informe avec anxiété auprès d'Anna si c'est pour son compte que Georges a acheté le domaine; mais Anna la rassure en lui affirmant que c'est d'après ses ordres que le jeune officier a surenchéri, et qu'il compte sur elle pour payer les cinq cents mille livres, puisqu'il ne possède pas une obole. Elle demande à Marguerite, qui connaît parfaitement le château, puisqu'elle l'a habité depuis son enfance, si elle se rappelle où se trouve placée la statue de la Dame blanche. Marguerite lui répond que c'était dans la salle de réception, à droite; elles y portent leurs regards; mais, hélas! le piédestal est veuf de sa statue. Grand désespoir d'Anna, dont tous les projets sont renversés, puisque la statue de la Dame blanche renfermait un coffret contenant toute la fortune du comte d'Avenel, et c'est ce secret que la comtesse lui avait confié à son lit de mort. Anna supplie Marguerite de recueillir ses souvenirs afin de lui faire retrouver la statue. Alors Marguerite se rappelle qu'un soir, la veille du départ des comtes d'Avenel, elle a vu la statue descendre lentement le grand escalier et disparaître dans les entrailles de la terre, près d'un passage secret. Nul doute, ce sont des voleurs qui, ayant connaissance du trésor que renfermait la statue, l'auront emportée. Anna entraîne avec elle Marguerite pour aller à la découverte de la statue. Paraît Georges; il est tout aussitôt entouré par tous les habitants du canton qui viennent saluer leur nouveau seigneur, et lui apportent le tribut de leurs hommages et de leurs respects. A un

signe de Georges, ils s'éloignent, et celui-ci, resté seul, contemple ce riche salon gothique que, dans son souvenir confus, il croit avoir déjà vu, lorsque arrive Gaveston, venant lui demander l'explication de sa conduite, et comment il se fait qu'un militaire emploie ainsi la ruse pour déguiser ses projets. A ces paroles, Georges s'emporte et répond qu'il n'a servi que d'intermédiaire à la Dame blanche, et que c'est pour son compte qu'il a acheté le château; que c'est elle qui payera, et que, quant à lui, il est parfaitement étranger à toute cette affaire; qu'il ne tient pas à ce domaine et qu'au besoin il le lui cède à prix coûtant. Voyant arriver Mac-Irton, il s'éloigne, laissant Gaveston étonné de sa franchise et de son indifférence, et le croyant plus fou que jamais. Mac-Irton dit à Gaveston qu'il a des choses importantes à lui révéler; mais auparavant il faut s'assurer si personne ne peut les surprendre. Pendant ce temps, Anna vient d'entr'ouvrir un panneau de la galerie; mais, voyant Gaveston avec Mac-Irton, elle le referme bien vite et les écoute. Mac-Irton vient apprendre à Gaveston que Julien, le fils du comte d'Avenel, est de retour. Une lettre de Londres porte que Duncan, le gouverneur de Julien, a signé à son lit de mort une déclaration qui prouve que Julien, comte d'Avenel, sert dans un régiment d'infanterie sous le nom de Georges Brown. Il est facile de s'expliquer maintenant pourquoi il a surenchéri la veille pour le domaine d'Avenel; mais Gaveston rassure Mac-Irton, en lui apprenant que Georges ne sait encore rien de son nom ni de sa naissance, qu'il n'a pas d'argent, et que par ce moyen, en le mettant en demeure de payer, il a le temps d'arriver à la possession du domaine d'Avenel. « Oui, mais il faut se hâter; allons donc préparer tout ce qu'il faut pour cela. » Et ils s'éloignent. Anna sort par la porte creusée dans la boiserie: elle est désespérée de ce qu'elle vient d'apprendre; Georges, celui qu'elle aime, c'est Julien, comte d'Avenel. Marguerite accourt lui apprendre une bonne nouvelle; le fils de ses anciens maîtres, le comte Julien ne peut tarder à revenir, car en descendant dans la chapelle souterraine pour faire une prière, elle a revu la statue de la Dame blanche. Quel bonheur! « Et puis il va vous marier avec Georges, ce bel officier que vous aimez. » Anna comprime les battements de son cœur, et ordonne à Marguerite de tout préparer pour un prompt départ... dans l'intérêt de Julien. Marguerite se hâte alors. Anna accomplira son sacrifice jusqu'au bout, elle veut que Julien ignore que c'est elle qui lui rend sa fortune; elle sacrifiera son bonheur et payera ainsi la dette qu'elle a contractée vis-à-vis de ceux qui ont pris soin de son enfance. Jenny accourt tout effrayée; voici encore M. Mac-Irton suivi d'hommes de loi qui se présente au château. Il n'y a pas de temps à perdre. Anna se précipite vers la chapelle et laisse là Jenny étonnée. Arrive Georges, qui cherche partout son apparition, et Dikson, qui se plaint du tort que Georges lui a fait en prenant sa place; car sans cela, il aurait vu la Dame blanche qui lui aurait donné le château et une grosse somme d'argent. Georges lui répond qu'il lui cède volontiers le domaine, et qu'il n'a qu'à s'en dire le propriétaire devant les personnes qui arrivent. En effet, entrent à ce moment Mac-Irton et les gens de justice, qui viennent sommer Georges de payer sur-le-champ, ou sans cela, on va le conduire en prison. Dikson alors refuse la propriété, et Georges répond qu'il attend tout de la Dame blanche. Un prélude de harpe se fait entendre, et l'on voit la Dame blanche traverser la galerie, descendre l'escalier et venir se placer sur le piédestal vide. Tout le monde se retourne, la reconnaît et se prosterne. Alors la Dame blanche annonce à l'assistance que le descendant des comtes d'Avenel est au milieu d'eux, elle désigne Georges, et, lui montrant le coffret qu'elle tient caché sous son voile, lui apprend qu'il renferme toute la fortune du comte d'Avenel. Elle descend lentement du piédestal, passe près de Julien en lui disant un éternel adieu, et se dirige vers la porte du fond; mais Gaveston la saisit par le bras, la ramène sur le devant du théâtre et lui arrache son voile. Cri de surprise en reconnaissant Anna qui se jette aux pieds de Julien. Celui-ci s'empresse de la relever, reconnaissant la jeune fille qui occupe seule sa pensée; mais Anna lui dit qu'elle ne peut être à lui, puisqu'elle est orpheline et sans fortune. Julien la décide en lui disant qu'il renonce aux honneurs et aux richesses qu'elle lui a fait recouvrer, si elle ne consent à les partager avec lui. Tel est libretto sur lequel Boieldieu a composé sa musique; musique ravissante d'un bout à l'autre, n'ayant pas de parties faibles et où règne un ensemble, une harmonie, une entente des lois musicales qui assurent à son œuvre une éternelle durée. On peut dire que, dans cette partition, il s'est surpassé lui-même, et aucun des opéras-comiques qu'il avait donnés précédemment,

même les plus remarquables, comme *Ma Tante Aurore* et les *Voitures versées*, ne peut entrer en comparaison avec la *Dame blanche*, qui est un véritable chef-d'œuvre. Et pour arriver à un pareil résultat, les moyens qu'il emploie sont simples, les ressorts faciles et légers; il ne fait pas un ample bagage de ces formules savantes et pénibles avec lesquelles certains compositeurs pensent produire de l'effet. Non; chez lui, point de recherche, point d'affectation; la mélodie passe avant la science, l'inspiration remplace les formules toutes préparées; chez lui, tout est dicté par le goût, l'expression et le sentiment; ses effets, il les cherche dans son sujet même, dans l'harmonie intime qui existe entre la musique et les paroles auxquelles elle est appropriée; tout est en situation, et dès lors le sentiment de la vérité jaillit de ce sublime et mystérieux accord. Sa musique, loin d'être maniérée, travaillée, visant à la prétention, est abondante, claire, limpide, facile et légère; facile surtout, parce qu'il veut que les oreilles les plus rebelles à l'harmonie puissent sans difficulté la comprendre et la retenir. Il n'écrit point pour une classe de gens que l'on est convenu d'appeler dilettantes, comme qui dirait les élus de la science musicale, ceux qui seuls en comprennent et en apprécient les beautés. Mais la musique de Boieldieu, et surtout celle de la *Dame blanche*, s'adresse à tout le monde; elle possède au plus haut degré le don de passionner le public, parce qu'elle vient émouvoir la fibre du cœur, et que l'on ne peut rester insensible à ce qui est l'expression la plus complète et la plus vraie des sentiments humains.

Aussi la musique de la *Dame blanche* est-elle populaire; elle n'est point restée le domaine privilégié d'un cercle restreint d'amateurs; tout le monde la chante; la France entière redit à l'écho ces mélodies et ces airs qui ont fait le tour du monde; et depuis quarante ans cela est ainsi, et chaque génération les redit à celle qui lui succède, et le théâtre qui l'a vu naître entretient cette ferveur en offrant souvent à l'admiration des spectateurs empressés ce chef-d'œuvre de grâce, de sentiment et de style dont onze cent vingt représentations n'ont pu affaiblir le succès.

En 1864, on donna la millième représentation de la *Dame blanche*, et ce fut une fête pour le théâtre de l'Opéra-Comique, ainsi que pour le public. Le 1er septembre de la même année, après deux mois de fermeture exigée par des réparations importantes, le théâtre rouvrit ses portes au public, et ce fut par la *Dame blanche* et le *Tableau parlant* qu'il inaugura sa réouverture.

Les départements consacrèrent le succès que cette œuvre avait obtenu dans la capitale; et à Rouen, patrie du compositeur, où elle fut représentée sur le théâtre des Arts, pour la première fois le 25 février 1826, précédée d'un prologue en un acte et en prose, intitulé : *Monsieur Balcon* ou le *Dilettante*, composé exprès pour la solennité par M. Ulric Guttinger, elle obtint un véritable triomphe. C'est que la musique de cette œuvre est essentiellement française, et qu'on peut l'offrir comme modèle aux jeunes compositeurs qui débutent dans la carrière. Ils ne sauraient choisir un meilleur guide.

La *Dame blanche* a donné naissance à quelques parodies. Le 5 janvier 1826, on représenta au théâtre du Vaudeville une pièce de MM. Gersain, Gabriel et Brazier, intitulée : les *Dames à la mode*. Au reste, c'était plutôt une critique générale, parce qu'à cette époque la scène des principaux théâtres de Paris était occupée par des pièces dont le personnage principal était une femme. Ainsi l'on représentait en même temps *Armide*, *Sémiramis*, la *Dame du Lac*, la *Dame blanche*, la *Fille du musicien*; mais on ne saurait y voir une critique de l'œuvre de Boieldieu, puisque, au contraire, les plus grands éloges lui étaient prodigués. Honoré fit représenter à Bordeaux, en 1827, une imitation burlesque de la *Dame blanche*, en deux actes et demi, en prose, mêlée de couplets, sous le titre de : la *Dame noire* ou le *Tambour et la grisette*. Elle est imprimée (Paris, Barba, 1828, in-8o).

Citons encore la *Dame blanche de Blacknels*, divertissement impromptu en trois actes et en prose, mêlé de couplets. Cette pièce, composée par le marquis de Lally-Tollendal, pour une fête de famille, et qui fut représentée sur le théâtre de l'hôtel de Noailles, à Saint-Germain, en octobre 1827, n'a de rapport avec l'opéra-comique de ce nom que son titre et quelques couplets parodiés sur les airs de la *Dame blanche*. Ce divertissement est imprimé (Paris, Jules Didot aîné, 1827, in-8o); mais il est fort rare, parce qu'il n'a été tiré qu'à cinquante exemplaires destinés à être offerts en présent.

DAME D'HONNEUR (LA), opéra-comique en un acte, livret de MM. Paul Duport et Edouard Monnais, musique de Despréaux, représenté à l'Opéra-Comique le 4 octobre 1838. La pièce n'a pas eu de succès. On a re-

marqué dans la partition l'air chanté par Mlle Prévost, et un bon trio finissant en quatuor. Le rôle principal a été tenu par Jansenne.

DAME DE PIQUE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de Halévy, représenté à l'Opéra-Comique le 28 décembre 1850. Le sujet de la pièce a été tiré d'une nouvelle du célèbre poëte russe Pouschkine, que M. Mérimée avait déjà fait connaître au public. Comme il arrive assez fréquemment, la même histoire, en passant du cabinet de lecture à la scène, perd beaucoup de son intérêt. Les entrées et sorties des personnages dramatiques, les ressorts ingénieux qu'il faut imaginer et faire mouvoir s'accommodent souvent mal à la nature de la conception primitive. Telle situation, amenée en deux ou trois chapitres, doit être produite au théâtre dans un court délai, et devient de suite forcée et invraisemblable. Dans ce cas, le compositeur subit les conséquences de l'erreur du librettiste. L'opéra de la *Dame de Pique* renferme des beautés musicales incontestables, et néanmoins il n'a obtenu qu'un succès d'estime. La princesse Poloska possède un secret au moyen duquel on est sûr de gagner au jeu; elle l'a appris de l'impératrice Catherine, qui trichait à l'aide du trois, du dix et de la dame de pique. L'intrigue repose sur ce secret diabolique que surprennent deux joueurs, le colonel Zizianow et le geôlier Roskaw. Un jeune sous-officier, Constantin Nélidoff, aimé de la princesse et rival du colonel, gagne à ce dernier 300,000 roubles, somme qui lui sert à acquitter la dette de son père, à recouvrer ses droits à la liberté et à la main de Poloska. On voit combien un tel sujet s'accordait peu avec le genre d'inspiration si élevée et si poétique du musicien. L'ouverture renferme un andante en sourdine avec accompagnement de cloches d'un joli effet, et deux charmants motifs reproduits dans l'ouvrage. Dans le premier acte, on remarque un air de basse d'un beau caractère: *C'est un feu qui brûle sans cesse;* l'air du ténor, *Quand la blanche neige;* un chœur de mineurs, un chœur d'officiers et l'air de soprano, *Toit maternel.* Au second acte, le chœur des joueurs, la romance du ténor, *Ma sentence est prononcée;* le dialogue de la prison et le finale plein d'énergie, offrent des beautés variées et une instrumentation élégante. Des couplets ravissants, *Non-seulement je suis bossue*, dans le troisième acte, ont été bissés à chaque représentation. Mme Ugalde a fait du rôle de Poloska une de ses meilleures créations. Les autres personnages ont été joués par Bataille, Boulo, Couderc, Ricquier et Mlle Meyer.

DAME DU LAC (LA), opéra en quatre actes, paroles de d'Epagny, Auguste Rousseau et Horace Raisson, musique de Rossini, arrangée par Lemière de Corvey, représenté à l'Odéon le 31 octobre 1825. (V. la *Donna del Lago.*)

DAME INVISIBLE (LA) ou **L'AMANT À L'ÉPREUVE**, opéra en trois actes, paroles de Moline et Loraux, musique de Henri Berton, représenté à la Comédie-Italienne le 5 décembre 1787.

DAME VOILÉE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Ségur jeune, musique de Mengozzi, représenté à l'Opéra-Comique le 28 novembre 1799.

DAMES CAPITAINES (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Mélesville, musique de M. Reber, représenté à l'Opéra-Comique le 3 juin 1857. L'action se passe au temps de la Fronde; la duchesse de Châtillon en est l'héroïne. C'est un tissu d'invraisemblances sans intérêt. C'est une véritable infortune pour un compositeur que d'avoir eu à traiter un tel livret. M. Reber a déployé beaucoup de savoir, de goût, d'habileté, dans la partition, sans pouvoir triompher des situations ingrates du poëme, si poëme il y a. On a remarqué l'ouverture militaire, le refrain de Bischoff: *Vive le vin du Rhin!* le finale bien rhythmé du premier acte; dans le second, le joli duo de Guitaut et de la duchesse, les couplets de Gaston avec accompagnement de harpe, et dans le troisième acte, un petit trio. Les rôles ont été chantés par Barbot, Couderc, Sainte-Foy, Mme Vandenheuvel-Duprez et Mlle Lemercier.

DAMÈTE ET ZULMIS, opéra en un acte, paroles de Desriaux, musique de Mayer, représenté à l'Académie royale de musique le 2 juillet 1780, à la suite de *Laure et Pétrarque*, de Candeille. Il partagea le sort de ce dernier ouvrage et n'eut aucun succès.

DAMINA PLACATA (LA), opéra italien, musique de Acciajuoli, représenté à Venise en 1680.

DAMNATION DE FAUST (LA), légende en quatre parties, paroles de MM. Hector Berlioz, Gérard et Gandonnière, musique de M. H. Berlioz. Cet ouvrage a été exécuté dans la salle de l'Opéra-Comique le 6 décembre 1846. Cette œuvre appartient au genre descriptif et a

été conçue sous l'influence des idées de la nouvelle école allemande. Des musiciens supérieurs comme M. Berlioz peuvent tirer un grand parti de cet étrange système, qui consiste à considérer comme non avenues les règles de la composition musicale établies successivement par les maîtres italiens et allemands des trois derniers siècles, parce qu'il ne peut se soustraire toujours ni entièrement aux conséquences de son éducation musicale et du milieu dans lequel il vit, et qu'il se retrouve à son insu, tout en protestant, sur la grande route et en bonne compagnie. Mais dans quel labyrinthe, au fond de quelles ténèbres ne nous conduiraient pas les sectateurs médiocres de cette doctrine romantique, aussi éloignée du sentiment de la nature que du pur idéal? Les poëtes et les littérateurs qui se sont fait une légitime réputation depuis 1830 la doivent à un mérite d'autant plus grand, plus personnel, plus exceptionnel, que les nuages et les travestissements bizarres dont ils se sont affublés ne l'ont pu obscurcir ni étouffer. Tout peindre, tout exprimer avec le plus de réalité possible, photographier les impressions morales, dissiper la pénombre qui enveloppe toujours un peu les sentiments humains, encombrer le tableau d'une foule de détails accessoires et minutieusement indiqués, tel est le point de départ et le programme de la symphonie romantique. C'est une hérésie matérialiste au fond. Mais il ne suffit pas de formuler un programme, il faut l'exécuter, et c'est ici que se manifeste une contradiction bien singulière. Nos musiciens se mettent à l'œuvre. Ils répudient comme insuffisant l'héritage de Haydn, de Mozart, de Gluck et de Beethoven. Ils sont si riches de leur propre fonds! Ils démolissent l'édifice harmonique, et quand tous les matériaux sont à leurs pieds, ils tentent de le reconstruire d'après un nouveau plan. Mais ils négligent de numéroter les pierres, de sorte qu'au lieu de la vérité d'expression, ils trouvent l'hyperbole; ils remplacent les contrastes naturels par des antithèses outrées, et ils font de la lumière sereine un jour blafard. Ils substituent à l'idiome de l'art, à la langue sacrée, un vocabulaire polyglotte dont ils possèdent seuls la clef. Les tonalités sont décousues, les relations et les affinités détruites : c'est le chaos. M. Berlioz, comme nous l'avons dit plus haut, s'est dégagé maintes fois de ces obscures théories, et, dans sa *Damnation de Faust*, dans son oratorio de l'*Enfance du Christ*, et surtout dans la plus grande partie de l'opéra des *Troyens*, il a écrit des morceaux d'un goût exquis, dans lesquels l'originalité n'exclut pas la parfaite satisfaction de l'oreille, de l'intelligence et du cœur. Afin que le lecteur se rende compte du but que s'est proposé le compositeur dans l'ouvrage dont il est ici question, nous en reproduisons le livret.

Première partie : les *Plaines de Hongrie*, pastorale; *Faust seul*, ronde de paysans; chœur, récitatif; *Marche hongroise* (orchestre seul).

Deuxième partie : *Faust dans son cabinet de travail*, récitatif sur une fugue instrumentale; *Hymne de la fête de Pâques*, chœur; récitatif. *Cave de Leipzig*, chœur de buveurs; chanson de Brander, ivre; chanson de Méphistophélès. — *Bosquets et prairies du bord de l'Elbe*. Sommeil de Faust; chœur de sylphes et de gnomes; ballet des sylphes; récitatif; chœur de soldats; chanson latine d'étudiants; la chanson et le chœur ensemble.

Troisième partie : Retraite militaire (orchestre seul); *Faust dans la chambre de Marguerite*, air; le *Roi de Thulé*, chanson gothique; *Marguerite seule;* récitatif de Méphistophélès; *Devant la maison de Marguerite :* évocation; danse de follets (orchestre seul). sérénade de Méphistophélès; finale : duo, trio, chœur (Marguerite, Faust, Méphistophélès, bourgeois et artisans).

Quatrième partie : air : *Marguerite seule;* récitatif mesuré avec le chœur des soldats et la retraite. — *Forêts et cavernes*, Faust seul; Invocation à la nature; récitatif de Méphistophélès (chasse lointaine); *la course à l'abîme* (Faust et Méphistophélès, chœur et orchestre); *pandæmonium ;* chœur infernal; épilogue (*sur la terre et dans le ciel*); récitatif à six voix; chœur d'esprits célestes; *apothéose de Marguerite*.

Les morceaux les plus remarquables de cette épopée sont : la *Marche hongroise*, le duo : *Ange adoré dont la céleste image*, la sérénade de Méphistophélès, l'air de Marguerite au rouet et le chœur des esprits célestes. L'ouvrage a été interprété par Roger, Hermann-Léon, Henri, Mme Duflot-Maillard et deux cents musiciens dirigés par M. Berlioz en personne. L'exécution de cet ouvrage vient d'obtenir à Vienne, en 1866, un succès extraordinaire qui a dû dédommager le compositeur de l'insuccès immérité de ses *Troyens*.

DAMOISELLE DE LA HOCHE TROMBLON (LA), bouffonnerie en un acte, paroles de M. Jules Moineaux, musique de M. Laurent de Rillé, représentée aux Folies-Nouvelles en novembre 1857.

DAMON AND PHILLIDA (*Damon et Phillis*), opéra-comique anglais, musique de Dibdin, représenté à Londres vers 1767.

DANAE, opéra italien, musique de Bono, représenté à Vienne en 1744.

DANAIDE (LE), opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Milan le 26 décembre 1794.

DANAIDE (LE), opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Rome en 1810.

DANAIDE ROMANE (LE), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1816.

DANAÏDES (LES), tragédie-opéra en cinq actes, paroles du bailli du Rollet et de Tschudy, musique de Salieri, représentée à l'Opéra le 26 avril 1784. Malgré les affirmations légères de Castil-Blaze, qui prétend que cette pièce est une imitation pitoyable et barbare de l'*Ipermnestra* de Calsabigi, nous louerons ici ce poëme, qui offre les qualités d'un bon livret. Il a de la force, de la couleur et de l'imagination. Pendant douze représentations, le nom de Gluck fut livré au public comme celui de l'auteur de la musique; lorsque le succès fut bien établi, Gluck écrivit qu'il n'avait fait qu'aider de ses conseils son élève Salieri. La musique appartient en effet à la grande manière de ce créateur de l'opéra dramatique. L'expression est toujours forte, rapide et vraie. Les chœurs *Descends dans le sein d'Amphitrite*, *Gloire*, *Evan*, *Evohe*, sont d'un effet grandiose. Nous citerons encore l'air d'Hypermnestre, *Par les larmes dont votre fille*, et l'air de Danaüs, *Jouissez d'un destin prospère*, dont la facture est tout à fait remarquable.

DANAO, RE D'ARGO, opéra-seria italien en deux actes, musique de Persiani, représenté au théâtre de la Pergola en 1827, et à Milan le 26 octobre 1833, avec assez de succès. Il fut chanté par Genero et Mme Tacchinardi-Persiani.

DANIEL, ou **LA FOSSE AUX LIONS**, pantomime dialoguée en trois actes, de Frédéric, musique de Schaffner, représentée à la Porte-Saint-Martin, le 9 juillet 1817.

DANIELLO, opéra italien, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1731.

DANILOWA, opéra-comique en trois actes, paroles de Vial et Duport, musique de Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 23 avril 1830. Cet ouvrage n'ajouta rien à la réputation du compositeur.

DANKOPFER (DAS) [*la Fête de la reconnaissance*], prologue, musique de Schmidt (Samuel), représenté à Kœnigsberg en 1792.

DANS LA RUE, pochade musicale en un acte, paroles de MM. Léonce et A. de Bar, musique de M. H. Caspers, représentée aux Bouffes-Parisiens le 8 septembre 1859.

DANS LES VIGNES, opéra-comique en un acte et à deux personnages, paroles de MM. Arthur de Beauplan et Brunswick, musique de Clapisson, représenté au Théâtre-Lyrique le 31 décembre 1854. Le canevas est léger. Deux ivrognes se querellent au sujet de leurs vestes et de leurs portes qu'ils ne reconnaissent pas. Il en résulte même une scène de jalousie conjugale qui se termine par l'arrivée des deux ménagères. La musique de cette bluette a paru agréable. Elle a été jouée par Meillet et Colson.

DANSEUR DU ROI (LE), opéra-ballet en deux actes et trois tableaux, par MM. Alboize et Saint-Léon, représenté au Théâtre-Lyrique le 22 octobre 1853. Le sujet de la pièce est la disgrâce de Cramoisi, maître des ballets de la cour sous Louis XIII, et qui doit à son talent de violoniste la rentrée en possession de son titre de danseur du roi. Saint-Léon, chorégraphe, virtuose sur le violon et compositeur, a obtenu un succès personnel dans ce petit ouvrage. On n'y a guère remarqué que des airs de danse bien tournés et un bon trio. Cette pièce a été plus tard réduite à deux actes.

DANZA (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gluck, représenté au château de Luxembourg en 1755. Les airs les plus remarquables de cet ouvrage sont : *Che ciascun per te sospiri; Che chicdi, che brami*, et le duetto : *Mille volte, mio tesoro.*

DANZA IRLANDESE (LA), opéra italien, paroles de Romani, musique de Mazza, représenté à Naples dans le mois de mai 1836.

DAPHNÉ, opéra allemand, musique de Haendel, représenté à Hambourg en 1708.

DAPHNÉ, opéra allemand, musique de J.-D. Hensel, représenté à Goldberg en 1799.

DAPHNIS ET ALCIMADURE, pastorale languedocienne en trois actes, avec un prologue, paroles et musique de Mondonville, représentée à l'Opéra le 29 décembre 1754. C'est l'œuvre la plus connue de ce faible, mais habile musicien.

DAPHNIS ET CHLOÉ, pastorale, paroles de Laujon, musique de Boismortier, représentée à l'Académie royale de musique le 28 septembre 1747.

DAPHNIS ET CHLOÉ, opérette en un acte, paroles de M. Clairville, musique de M. Offenbach, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 27 février 1860. C'est une parodie de la charmante pastorale de Longus. Quelques mélodies cependant font plaisir aux gens de goût, entre autres l'air d'entrée de Chloé, la jolie romance : *Même en fermant les yeux*, la chanson de Neréa et le trio de la leçon de flûte. Mlle Chabert a chanté délicieusement le rôle de Chloé. Celui de Daphnis a été rempli par Mlle Juliette Beau.

DAPHNIS ET ÉGLÉ, opéra-ballet, paroles de Collé, musique de Rameau, représenté à Versailles en 1753.

DAPHNIS ET HORTENSE, opéra, paroles du commandeur de Saint-Priest, musique de Arquier, représenté au théâtre du Pavillon, à Marseille, en 1789.

DAPHNIS ET THÉMIRE, pastorale, musique de Saint-Amans, représentée à Bruxelles en 1778.

DAPHNIS GRAB (*le Tombeau de Daphnis*), opéra allemand en un acte, musique de Kittl, représenté à Prague en 1825. L'auteur était alors âgé de seize ans. Il devint plus tard un des compositeurs les plus distingués de l'Allemagne.

DARDANE, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples en 1773.

DARDANUS, tragédie-opéra en cinq actes, paroles de La Bruëre, musique de Rameau, représentée à l'Académie royale de musique le 19 novembre 1739. Le poëte a tiré son sujet d'un passage de Virgile dans lequel il est dit que Dardanus vint s'établir en Phrygie et qu'il y bâtit la ville de Troie, de concert avec Teucer, dont il épousa la fille. Il suppose une guerre allumée entre les deux princes, et il donne à Dardanus, amant d'Iphise, Anténor pour rival. La prison de Dardanus, la mort d'Anténor et la réconciliation des deux héros terminent la pièce, qui offrait au compositeur de belles situations. On peut signaler, entre autres beaux morceaux, l'air d'Iphise : *Arrachez de mon cœur le trait qui le déchire.* La musique de Rameau ne plaisait pas à tout le monde. « J'ai appris, écrivait Rousseau à Racine le fils, le sort de l'opéra de Rameau. Sa musique vocale m'étonne. Je voulus, étant à Paris, en entonner un morceau; mais, y ayant perdu mon latin, il me vint à l'idée de faire une ode lyri-comique. En voici une strophe :

Distillateurs d'accords baroques,
Dont tant d'idiots sont férus,
Chez les Thraces et les Iroques
Portez vos opéras bourrus.
Malgré votre art hétérogène,
Lulli, de la lyrique scène,
Est toujours l'unique soutien.
Fuyez, laissez-lui son partage,
Et n'écorchez pas davantage
Les oreilles des gens de bien. »

DARDANUS, tragédie lyrique, poëme de La Bruëre, avec des changements par Guillard, musique de Sacchini, représentée à l'Opéra le 30 novembre 1784. Le succès de cet ouvrage fut très-contesté ; cependant on y remarque de fort beaux morceaux. Nous citerons spécialement l'air d'Iphise : *Cesse, cruel amour, de régner sur mon âme ;* l'air de Dardanus, *Jours heureux, espoir enchanteur,* et la magnifique scène : *Il me fuit, il ne m'écoute plus*, dans laquelle Iphise peint les angoisses que lui cause la lutte engagée entre son père et son amant. Les scènes sont beaucoup plus développées que dans l'opéra de Rameau, et les mouvements plus pathétiques. C'est une très-belle musique et qui ne manquerait pas d'être encore goûtée de nos jours. L'ouverture en *ut* mineur est bien traitée. On remarque encore dans la partition un air de ballet en *sol* et une *galante* en *ré* d'un effet gracieux.

DARDANUS, opéra allemand, musique de Stamitz, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1770.

DARIO, opéra italien, musique de Freschi, représenté à Venise en 1685.

DARIO, opéra italien, musique de Ariosti, représenté à Londres en 1725.

DARIO, opéra italien en trois actes, musique de Smith, représenté à Genève en 1746.

DARIO, opéra italien, musique de Felici Alessandri, représenté au Grand-Théâtre de Berlin en 1791.

DARIO IN BABILONIA, opéra italien, musique de Boretti, représenté à Parme en 1671.

DARIO ISTASPE, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Turin en 1810.

DASH (THE) [*la Rixe*], opéra-bouffe anglais, musique de Heeve, représenté à Londres en 1804.

DAUGHTER OF SAINT-MARC (THE), [*la fille de Saint-Marc*], opéra anglais, de Balfe, re-

présenté à Londres en 1845. Cet ouvrage est écrit dans le goût italien et a obtenu du succès.

DAVIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1724.

DAVIDE, opéra italien en deux actes, livret de Zeno, musique de Liverati, représenté au théâtre de la cour à Vienne vers 1802.

DAVID TENIERS, opéra allemand, musique de F.-A. Maurer, représenté à Vienne vers 1782.

DAVID, opéra biblique en trois actes, paroles de Alexandre Soumet et F. Mallefille, musique de M. Mermet, représenté à l'Académie royale de musique le 3 juin 1846. Le livret a été extrait de la tragédie de *Saül*, que Soumet fit représenter à l'Odéon. Les auteurs ont pris de singulières libertés avec la Bible en faisant périr Jonathas de la main de son père, qui croit tuer David. Tout le monde sait que le jeune prince a succombé avec son père dans une bataille sur la montagne de Gelboé. La partition de M. Mermet renferme plusieurs morceaux qui ont été remarqués, notamment la marche orchestrale qui termine l'ouverture, le duo entre David et Michol : *Mon âme est enivrée;* l'air de David au troisième acte : *Ma harpe, il faut te dire adieu;* enfin les couplets de Jonathas, accompagnés avec beaucoup de charme par la flûte, le hautbois et le basson. Mme Stoltz a interprété poétiquement le rôle de David ; les autres rôles de Saül, Jonathas, Michol et de la pythonisse, ont été chantés par Brémont, Gardoni, Mlles Nau et Moisson.

DAY IN TURKEY (A) [*Une Journée en Turquie*], opéra-comique anglais, musique de Mazzinghi, représenté à Covent-Garden vers 1791.

DE CYTHÈRE À GATSCHINA, intermède lyrique, livret de M. le comte Fredro, musique de M. Lévy, représenté par des dames de la société aristocratique à Saint-Pétersbourg en novembre 1862.

DE GUSTIBUS NON EST DISPUTANDUM opéra latin, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Venise en 1756.

DE PAR LE ROI, opéra-comique, paroles de M. Laurencin, musique de M. Gustave Héquet, représenté sur le théâtre de Bade le 18 juillet 1864.

DEA RISORTA (LA) [*la Maîtresse ressuscitée*], opéra italien, musique de M. Th. Ritter, représenté à Florence en juin 1865.

DEAD IN LIVE (THE) [*le Mort vivant*], opéra-comique, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market en 1781.

DEBITORE (IL), opéra italien, musique de Altavilla, représenté au théâtre Nuovo à Naples, vers 1848.

DEBORA ET SISARA, opéra allemand, musique de Kozeluch, Vienne, fin du XVIIIe siècle.

DÉBUT AU CONCERT (LE), opéra allemand, musique de J. Huber, représenté à Vienne en 1838.

DECEMBER AND MAY (*Décembre et mai*), opérette anglaise, musique de Bishop, représentée à Covent-Garden en 1818.

DECIMA FATICA DI ERCOLE, OVVERO LA SCONFITTA DE GERIONE IN SPAGNA (LA) [*le Deuxième travail d'Hercule* ou la *Défaite de Géryon en Espagne*], drame historico-pastoral, musique de Fux (Jean-Joseph), représenté le jour de l'anniversaire de la naissance de Charles III, roi d'Espagne.

DECRETO DEL FATO (IL) [*le Décret du destin*], opéra italien, musique de Paradies, représenté à Venise en 1740.

DÉDICACE (LA), prologue musical, musique de Ritter (Pierre), représenté à Manheim en 1792.

DÉESSE ET LE BERGER (LA), opéra-comique en deux actes et en vers, paroles de M. Camille du Locle, musique de M. Jules Duprato, représenté à l'Opéra-Comique le 21 février 1863. C'est une pièce mythologique gracieuse, amusante dans les détails et qui a de la valeur littéraire. La musique se distingue surtout par l'instrumentation, qui est colorée, ingénieuse. On a reproché à celle-ci de tenir lieu d'inspirations mélodiques. Néanmoins, le chœur *O Maïa, déesse charmante*, est en tous points un morceau parfaitement réussi. Chanté par Capoul, Crosti, Gourdin, Prilleux, Mlle Baretti et Mme Ferdinand.

DÉFI (LE), opéra-comique, paroles de Delrieu, musique de Jadin, représenté au théâtre Louvois le 8 août 1796. La musique de Jadin est très-faible.

DÉGUISEMENTS AMOUREUX (LES), opéra en deux actes, musique de Champein (Stanislas), représenté au théâtre de Beaujolais vers 1783.

DEI BIRBI (I) [*les Dieux fripons*], divertissement musical de Fini, représenté à Venise en 1732.

DEIDAMIA, opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Rome en 1644.

DEIDAMIE, opéra anglais, musique de Hændel, représenté à Londres en 1739.

DÉJEUNER DE CHASSE (LE), petit opéra allemand, musique de Weissflog, représenté à Leipzicg vers 1766.

DÉJEUNER DE GARÇONS (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Creuzé de Lesser, musique de Nicolo Isouard, représenté à l'Opéra-Comique le 24 avril 1805.

DELIA, O SIA LA SERA SPOSA DEL SOLE (*Délie ou l'épouse nocturne du soleil*), opéra italien, musique de Sacrati, représenté au théâtre de Saint-Jean-et-Saint-Paul, à Venise, en 1639.

DÉLIA ET VERDIKAN, opéra-comique en un acte, paroles de Elleviou, musique de Berton, représenté au théâtre Feydeau le 8 mai 1805.

DÉLIRE, ou **LES SUITES D'UNE ERREUR** (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Reveroni Saint-Cyr, musique de Berton, représenté le 6 décembre 1799. Cette pièce, qui est plutôt un drame qu'un opéra-comique, offre des scènes déchirantes qui ont mis en relief les qualités dramatiques du talent de l'auteur de *Montano et Stéphanie*. C'est un des meilleurs ouvrages de Berton. La chanson *Jouer toujours, changer d'amour*, a eu du succès; mais les morceaux les plus remarquables sont la romance : *Email des prés, verdure*, l'air *C'est là qu'elle sera*, et la scène *Non, pour moi, non plus d'espoir*. Le rôle si difficile de Murville, toujours en proie à des accès de frénésie, a été le triomphe de Gavaudan.

DELIRIO COMUNE PER L'INCOSTANZA DE' GENII, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1701.

DELIZIOSO RITIRO DI LUCULLO (*la Délicieuse retraite de Lucullus*), opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1698.

DELMITA E DALISO, opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1776.

DELMON ET NADINE, opéra-comique en deux actes, paroles de Delrieu, musique de Gaveaux, représenté au théâtre Feydeau le 13 juin 1795. Une anecdote du tribunal révolutionnaire a fourni le sujet de la pièce.

DELPHIS ET MOPSA, opéra en deux actes, paroles de Guy, musique de Grétry, fut représenté à l'Opéra le 15 février 1803. Cette pastorale a été le dernier effort de la muse de Grétry. C'était de la musique de l'autre siècle, et, quelles que fussent les velléités du compositeur pour suivre les évolutions des idées nouvelles, il n'était plus qu'un ci-devant. Son inspiration inventive, sa sensibilité vive et charmante, sa gaieté franche, mais toujours délicate, avaient rencontré dans la société du XVIIIe siècle un auditoire merveilleusement préparé et comme assemblé tout exprès pour y applaudir. Le cours des idées avait changé, et il s'agissait bien de houlettes et de bergères! Deux genres seulement étaient possibles, et, malheureusement pour l'art, sans intermédiaire : le genre épique, solennel, héroïque avec ses défauts inhérents, l'emphase, la monotonie et l'ennui; et le genre bas comique ou bourgeois, trop souvent grossier et trivial, aussi dépourvu de grâce que d'esprit.

DEMETRIO, opéra italien, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1666.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1731.

Cet ouvrage du *poeta Cesareo* a défrayé les scènes d'Italie pendant plus de soixante ans. Les airs mis en musique par les principaux maîtres de ce temps sont les suivants : *Di quell' ingiusto sdegno; Misero tu non sei; Ogni procella infida; Alma grande, è nata al regno;* le chœur : *Ogni nume, ed ogni diva; Se libera non sono; Se fecondo, e vigoroso; Scherza il nocchier talora; Che mi giova l'onor della cuna; Dal suo gentil sembiante; Vorrei da i lacci sciogliere; Non v' è più barbaro; E la fede degli amante; Dicè che t' è fedele; Nacqui agli affanni in seno; So, che per gioco; Non fidi al mar, che freme; Non so frenare il pianto; Manca sollecita; Saria piacer, non pena; Disperato in mar turbato; Pensa, che sei crudele; Io so, qual pena sia; Quel labbro adorato; Più non sembra ardito, e fiero; Giusti Dei, da voi non chiede; Più liete immagini; Se tutti i miei pensieri; Semplicetta tortorella;* le duetto *Deh risplendi o chiaro nume;* le chœur *Quando scende in nobil petto; Per te con giro eterno; Fra tanti pensieri.*

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Venise en 1732.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Pescetti, représenté à Londres en 1738.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Duni, représenté en Italie vers 1740.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gluck, représenté à Venise en 1742.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Nasell, représenté à Naples en 1749.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Perez, représenté à Turin en 1752.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Parme vers 1753.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1762.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Paisiello, représenté à Modène vers 1765.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Pampani, représenté en Italie en 1768.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Perillo, représenté à Venise en 1769.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Bernasconi, représenté à la cour de Bavière en 1772.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de P. Guglielmi, représenté à Turin en 1773.

DEMETRIO, opéra en trois actes, paroles de Métastase, musique de Gresnick, représenté à Londres en 1785.

DEMETRIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Caruso, représenté à Venise en 1791.

DEMETRIO A RODI, opéra italien, musique de E. Paganini, représenté en Italie vers 1810.

DEMETRIO A RODI, opéra italien, musique de Pugnani, représenté pour le mariage du duc d'Aoste, à Turin, en 1789.

DEMETRIO E POLIBIO, troisième opéra composé par Rossini, âgé alors de vingt et un ans. Il fut représenté sur le théâtre Valle, à Rome, dans l'automne de 1812. Cet ouvrage renferme un beau quatuor dont la musique a été introduite depuis dans d'autres ouvrages.

DEMETRIUS MOSCOVIÆ SOLIO RESTITUTUS, drame, musique de Eberlin (Jean). Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des Bénédictins de Salzbourg, le 3 et le 5 septembre 1755.

DEMITRI DU DON, opéra russe en trois actes, musique de Rubinstein, représenté à Saint-Pétersbourg en 1852.

DEMOCRITO CORRETTO, opéra-bouffe, musique de Ditters, représenté à Vienne en 1786.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1733.

Cet opéra est l'un des plus célèbres de Métastase. On ne compte pas moins d'une trentaine de compositeurs qui se sont exercés sur cette tragédie lyrique du *poeta Cesareo*. Le sujet fut aussi traité à l'Opéra français et valut à Vogel et à Cherubini de beaux succès. Les airs du *Demofoonte* qui abondent dans le répertoire italien sont les suivants : *T'intendo, ingrata; O più tremor non voglio; In te spero, o sposo amato; Per lei fra l'armi dorme il guerriero; Non curo l'affetto; Il suo leggiadro viso; Padre, perdona... oh pene; Se ardire, e speranza; Tu sai, chi son, tu sai; Prudente mi chiedi; Se tronca un ramo, un fiore; E' soccorso d'incognita mano; Se tutti i mali miei; No, non chiedo, amate stelle; Felice età dell' oro;* le duetto *La destra ti chiedo; Non odi consiglio; Ah che nè mal verace; Misero pargoletto; Odiò il suono de queruli accenti; Che mai risponderti; Non dura una sventura; Par maggiore ogni diletto; Aspira a facil vanto.*

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Schiassi, représenté à Bologne en 1735.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Duni, représenté en Italie vers 1735.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de

Métastase, musique de Ferandini, représenté à la cour de Munich en 1737.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Latilla, représenté à Naples en 1738.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Lampugnani, représenté à Plaisance en 1738.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Leo, représenté au nouveau théâtre Saint-Charles de Naples en 1741.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gluck, représenté à Milan en 1742.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Verocaj, représenté à Brunswick en 1743.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1746.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1748.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Perez, représenté à Lisbonne en 1752.

DEMOFOONTE, opéra italien en trois actes, paroles de Métastase, musique de Sarti, représenté à Florence vers 1753.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Venise en 1754.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1760.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1762.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Majo, représenté à Rome en 1764.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Pampani, représenté en Italie en 1764.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Bernasconi, représenté à la cour de Bavière en 1765.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Vento, représenté en Italie vers 1765.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Wanhal, représenté à Rome vers 1770.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Anfossi, représenté à Rome en 1773.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Paisiello, représenté à Venise en 1773.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Schuster, écrit pour le nouveau théâtre de Forli, en 1776.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1783.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Felice Alessandri, représenté à Padoue en 1783.

DEMOFOONTE, opéra italien en trois actes, paroles de Métastase, musique de Tarchi, représenté pour la foire de Crema en 1786.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gatti (Louis), représenté à la foire de Mantoue en 1787.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Prati, représenté à Venise en 1787.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Pugnani, représenté à Turin en 1788.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Brunetti (Jean-Gualbert), représenté en 1790.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Mètastase, musique de Federici, représenté à Londres vers 1791.

DEMOFOONTE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Portogallo, représenté à Milan en 1794.

DEMOGORGONE, OSSIA IL FILOSOFO CONFUSO, opéra italien, musique de Righini, représenté à Vienne en 1785.

DEMOISELLE D'HONNEUR (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Mestepès et Kauffmann, musique de M. Théophile Semet, représenté au Théâtre-Lyrique

le 30 décembre 1857. C'est un mélodrame assez émouvant dans lequel on se donne un peu trop de coups d'épée, et où l'on voyage beaucoup trop. La musique est l'œuvre d'un musicien habile. On a surtout remarqué l'accompagnement instrumental de la chanson de Ronsard intercalée dans le second acte :

Mignonne, allons voir si la rose
Qui, ce matin, avait déclose
Sa robe de pourpre, au soleil
N'a point perdu cette vesprée,
Son teint au vôtre pareil.

La mélodie, toutefois, n'a rien de saillant. Au troisième acte, le chœur des chasseurs, la cavatine de Reinette et de jolis couplets ont fait réussir cet ouvrage, qui a été chanté par Audran, Balanqué, Grillon, Mlles Marimon, Faivre, Amélie Rey et Mme Vadé.

DEMOISELLE EN LOTERIE (LA), opérette en un acte, paroles de M. Jaime fils, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 7 juillet 1857. C'est dans cette pièce qu'a débuté, à Paris, Mlle Tautin.

DÉMON DE LA NUIT (LE), opéra en deux actes, paroles de Bayard et Etienne Arago, musique de M. Rosenhain, représenté sur le théâtre de l'Académie nationale de musique le 17 mars 1851. Les morceaux les plus saillants de cet opéra sont la ballade chantée par Mme Laborde : *Le soir, à l'heure*, etc.; le chœur syllabique de voix d'hommes et de femmes qui ouvre le second acte et dont la modulation du majeur au mineur est d'un effet original; le grand air de soprano *Sur cette terre je n'ai que lui;* la romance *Ombre du mystère*, chantée délicieusement par Roger, et la scène de nuit dans laquelle se trouvent des effets musicaux fort intéressants, et particulièrement la phrase charmante *Quand de la neige, qui le protége,* dite aussi par Roger. Cet opéra a été très-bien interprété par Mme Laborde, Mlle Nau, Brémont et Marié. Mme Cabel a chanté aussi cet ouvrage à Bruxelles.

DEMONE AMANTE, O GIUGURTA, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1686.

DÉMOPHON, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Marmontel, musique de Cherubini, représentée à l'Opéra le 1er décembre 1788. Le poëme a été inspiré par le *Demofoonte* de Métastase. La musique n'obtint pas le succès qu'elle méritait. *Démophon* est le premier ouvrage français mis en musique par le célèbre compositeur florentin. Il renonça, pour l'écrire, au style italien qu'il avait adopté dans ses précédents opéras représentés en Italie et à Londres. Il s'efforça de faire concourir à l'intérêt dramatique les ressources de sa science harmonique. Mais le public de ce temps n'était pas encore préparé à cette transformation de l'art, que consommèrent avec plus de succès Méhul, Berton, Spontini. On peut constater le droit d'invention qui appartient à Cherubini, en analysant le beau chœur de *Démophon : Ah! vous rendez la vie.*

DÉMOPHON, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Desriaux, musique de Vogel (Jean-Christophe), représentée le 22 septembre 1789. Comme le *Démophon* de Marmontel, cet ouvrage est une imitation du drame de Métastase. Vogel partagea l'admiration qu'excitaient alors les œuvres de Gluck, et s'efforça d'imiter son style. Son opéra de la *Toison d'or* avait obtenu un succès qui disposait le public à accueillir favorablement la partition de *Démophon*. Le compositeur mourut avant la représentation de son opéra. Il avait trente-deux ans. Malgré l'intérêt qu'on portait à l'œuvre posthume, elle n'eut que vingt-quatre représentations. Elle fut cependant reprise en 1793. L'ouverture peut être considérée comme un chef-d'œuvre. La richesse du tissu harmonique, la noblesse du caractère, les traits déchirants et pathétiques en font un superbe tableau qui prépare l'âme des spectateurs aux émotions les plus douloureuses. Cette ouverture fut placée par Gardel dans le ballet de *Psyché*. Elle a été souvent exécutée dans les concerts, et notamment au Champ de Mars en 1791, dans la cérémonie funèbre des officiers tués à Nancy. Douze cents instruments à vent furent réunis en cette circonstance. La partition de *Démophon*, que nous avons sous les yeux, nous offre des morceaux bien dignes d'être signalés aux amateurs de musique dramatique. L'andante *Ah! que sa tendresse m'est chère*, la scène *Venez, jeunes amants, sous ces berceaux de fleurs*, l'air en *si* bémol *Hélas! que ne puis-je vous dire quel est l'excès de mes malheurs!* le larghetto *Cher enfant, tes malheurs ne t'épouvantent guère;* enfin la scène de désespoir *Quelle fatalité*, allegro terrible dans lequel le souffle de Gluck semble avoir passé; telles sont les principales parties d'une œuvre fort remarquable, presque oubliée et qu'un directeur pourrait reprendre avec quelques chances de succès. En effet, le style du *Démophon* est si élevé, les accompagnements sont tellement intéressants, variés, et l'inspiration est si na-

turelle et si vraie, qu'aucune partie n'a vieilli; ce qu'on ne peut dire que d'un petit nombre d'opéras composés à cette époque.

DÉMOPHON, grand opéra allemand, musique de Kozeluch, représenté à Prague vers la fin du XVIIIe siècle.

DÉMOPHON, opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté à Munich en 1811.

DENKMAL IN ARKADIEN (DAS) [*le Monument en Arcadie*], opéra allemand, paroles de Weisse, musique de C. Hunt, représenté à Dresde vers 1785.

DÉNOÛMENT INATTENDU (LE), opéra en un acte, musique de Henri Berton, représenté à Favart en 1798.

DENYS LE TYRAN, MAÎTRE D'ÉCOLE À CORINTHE, opéra historique en un acte, paroles de Sylvain Maréchal, musique de Grétry, représenté à l'Opéra national le 23 août 1794. Cette bouffonnerie, dans laquelle Denys fait la classe à des enfants qui le maltraitent, s'enivre avec un savetier, laisse tomber son diadème, et est condamné à être battu de verges au pied de la statue de la Liberté, ne fait pas honneur à l'esprit du librettiste. Si, comme l'indique assez la date de la représentation, cette pièce a été une saturnale de circonstance, Grétry a commis une mauvaise action en lui prêtant le concours de son talent, car il avait été comblé des bienfaits de la cour. Louis XVI, le *tyran*, comme on disait alors, lui avait fait accorder une pension de mille francs sur la caisse de l'Opéra, et y avait ajouté une autre pension de mille écus sur sa cassette. Grétry a eu la pudeur tardive de ne pas laisser graver cette partition.

DEODATA, opéra de Kotzebue, musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté à Vienne en 1810.

DÉPART DE GRÉTRY (LE), opéra, musique d'Eykens, représenté sur le théâtre de Liége en 1829.

DÉPIT GÉNÉREUX (LE), opéra en deux actes, paroles d'Anseaume et Quétant, musique de Laruette, représenté à la Comédie-Italienne le 16 juillet 1761.

DÉPUTÉS DU VILLAGE (LES), opéra allemand, musique de Wolf, représenté à Weimar en 1773.

DERNIER JOUR DE MISSOLONGHI (LE), drame en trois actes et en vers libres de Ozaneaux, musique d'Hérold, représenté sur le théâtre de l'Odéon le 10 avril 1828. Le poëme est très-émouvant et bien traité. La forme littéraire est noble et digne du sujet. Mais il faut reconnaître qu'Hérold a été inférieur à lui-même en cette circonstance, soit que son talent ne pût s'élever à exprimer les plus grands sentiments, tels que ceux du patriotisme et du désespoir, soit qu'il se sentît déconcerté par les souvenirs écrasants du *Siége de Corinthe*, qui, joué deux ans auparavant, avait offert des situations analogues à celles du *Siége de Missolonghi*.

DERNIER JOUR DE POMPÉI (LE) [*Il ultimo giorno di Pompei*], opéra italien en deux actes, livret de Tottola, musique de Pacini, représenté à Naples le 19 novembre 1825, et à Paris le 2 octobre 1830.

DERNIER JOUR DE POMPÉI (LE), opéra sans paroles, sujet tiré du roman de Bulwer, musique d'un compositeur suédois, représenté à Lübeck en octobre 1863. Nous sommes obligé d'ajouter, et *sans nom d'auteur*, n'ayant pu nous renseigner sur ce point. Puisque les musiciens composent des *romances sans paroles*, des *opéras sans paroles*, voire même des *messes sans paroles*, pourquoi les littérateurs ne donneraient-ils pas à leurs ouvrages des titres comme ceux-ci : la *Bhagavadgita, opéra indien sans musique;* la *Jungfrau, valse sans musique?*

DERNIER JOUR DE POMPÉI (LE), opéra en quatre actes, musique de M. A. Gabst, représenté à Breslau le 16 avril 1864.

DERNIER ROI DE JUDA (LE), opéra biblique en deux actes, poëme de M. Maurice Bourges, musique de M. Georges Kastner, exécuté dans la salle du Conservatoire le 1er décembre 1844. Cette composition lyrique est, à proprement parler, un oratorio ou une suite de scènes offrant au musicien l'occasion d'employer les ressources diverses de son art sans être gêné par les exigences de l'action dramatique. A une ouverture très-développée succède l'introduction en *ré* mineur dans laquelle le prophète Jérémie et le chœur des Hébreux gémissent sur l'état de Jérusalem, et les voluptueuses profanations de la ville sainte L'orchestre, que M. Georges Katsner traite. magistralement, exprime à la fois le double effet des accents du prophète et des chants de joie des filles de Syrie. On a remarqué ensuite un duo entre Amitala, mère du roi Sédécias, et Jérémie; un autre duo entre Sédécias et Jémina; la romance de Sédécias, *Ma bien-aimée, où donc est-elle?* délicieusement accompagnée par la harpe et le cor anglais, que Roger a chantée avec beaucoup

d'expression, et un chœur guerrier. Cet oratorio, dans lequel on a surtout admiré l'habileté dont le compositeur a fait preuve dans l'usage des instruments à vent, a été chanté par Roger, Hermann-Léon, Massol, Mmes Dorus Gras, Mondutaigny et Hortense Maillard.

DERNIÈRE DÉBAUCHE DE L'IVROGNE (LA), opéra, musique de Mederitsch, représenté à Vienne vers 1795.

DÉROUTE DE CULLODEN (LA), opéra en trois actes, musique de Berlyn (Antoine), représenté à Amsterdam en 1846.

DÉSENCHANTEMENT (LE), opéra-comique, avec des ballets, musique de Schubert (Joseph), représenté à Dresde vers 1781.

DÉSERT (LE), ode-symphonie en trois parties, poésie de A. Colin, musique de Félicien David, exécutée dans la salle du Conservatoire le 8 décembre 1844, puis à l'Opéra-Comique. Cette œuvre, dont la partie descriptive est très-remarquable, a excité un enthousiasme général et a enfin ouvert à M. Félicien David un accès aux faveurs de l'opinion publique.

Parmi les nombreuses productions musicales auxquelles l'admiration de la nature orientale a donné naissance, celle-ci est sans contredit la plus remarquable et la mieux caractérisée. C'est que l'auteur a fait mieux que de lire les *Voyages en Orient* de Chateaubriand, de M. de Lamartine, les *Récits* de lord Byron, les *Orientales* de Victor Hugo; il a lui-même visité l'Orient à l'époque où il faisait partie de la secte saint-simonienne. Alors fort jeune et doué d'une imagination disposée à recevoir vivement les impressions d'un spectacle nouveau pour lui, M. David tira un grand profit artistique de son voyage. Mélodiste partout et toujours, il sut s'emparer de tout ce que les mélopées sauvages et abâtardies des Arabes ont conservé de leur caractère primitif. Il a cherché l'effet en artiste, et là où l'un de ses prédécesseurs, Villoteau, n'avait recueilli que des notions confuses, contradictoires, des observations archéologiques de quelque valeur sans doute, mais subordonnées à un système préconçu, le compositeur rapporta des mélodies et des rhythmes d'un effet qui parut nouveau.

Dans son ode-symphonie du *Désert*, M. David ne s'est pas seulement montré musicien, mais il s'est révélé poète. L'orchestration de cette partition est imagée, pleine d'intentions. Nous ne nous étendrons pas sur les mérites d'une œuvre qui a fait sensation lorsqu'elle a été exécutée pour la première fois et qu'on entend toujours avec un vif intérêt. Nous nous bornerons à en indiquer les principales divisions : 1° chœur *Allah! allah!* 2° *Marche de la caravane;* 3° *La tempête au désert;* 4° *Hymne à la nuit;* 5° *Fantaisie arabe, danse des almées;* 6° *La liberté au désert;* 7° *La rêverie du soir;* 8° *Le lever du soleil;* 9° *Chant du muezzin;* 10° *Le départ de la caravane.* Les motifs les plus remarqués sont la *Marche de la caravane,* sur un rhythme original; *O nuit! ô belle nuit!* cantilène empreinte d'une vague langueur; *Ma belle nuit, ô sois plus lente,* charmante rêverie. Il est à remarquer que presque tous les motifs de M. Félicien David procèdent de l'intervalle de quarte; depuis la célèbre romance des *Hirondelles* jusqu'aux thèmes de *Lalla-Roockh,* c'est toujours cette succession mélodique qui est le point de départ de son inspiration. C'est un fait que nous signalons, sans vouloir accuser pour cela M. Félicien David de monotonie. Enfin, nous rappellerons le *Lever du soleil :*

Des teintes roses de l'aurore
La base des cieux se colore;
L'astre du jour
Rayonne tout à coup comme un hymne sonore
Et remplit le désert de lumière et d'amour.

Les violons exécutent un tremolo sur le *mi* à l'aigu de la chanterelle pendant que les autres instruments font leur rentrée graduellement et déterminent à la fin un *tutti* éclatant. En 1844, c'était une trouvaille musicale; depuis, ce procédé a été reproduit à satiété et est tombé dans le domaine des effets communs : *Assueta vilescunt.* Il en sera toujours de même des procédés d'imitation en musique. Le plagiat est si facile, en pareille matière! Il suffit de lire la partition d'orchestre. Ce qui l'est moins, c'est de s'emparer de l'inspiration du maître, de ses idées personnelles; celles-ci restent et resteront toujours la propriété de M. Félicien David. C'est un compositeur original.

En 1846, on a représenté à Aix-la-Chapelle, dans la salle de spectacle, cette œuvre lyrique en costumes Quarante figurants et deux chameaux en carton ont paru dans la représentation. C'était pousser un peu loin l'amour de la couleur locale.

DÉSERT ou **L'OASIS** (LE), opéra-comique, musique de Arquier, représenté à la Nouvelle-Orléans vers 1802.

DÉSERTEUR (LE), drame en trois actes, en prose, mêlé de musique, paroles de Sedaine, musique de Monsigny, représenté aux Ita-

liens le 6 mars 1769. Cet ouvrage est assurément le meilleur qui soit sorti de la plume de ce compositeur. C'est au moins celui dans lequel sa sensibilité exquise s'est manifestée avec le plus de force et de charme. Tout le monde connaît l'air d'Alexis : *Adieu, chère Louise ;* le récit du gendarme Courchemin, *le Roi passait*, au milieu duquel se trouve cette phrase touchante : *C'est mon amant, et s'il faut qu'il expire*, que Adolphe Adam a si malheureusement refaite pour la reprise de cet ouvrage à l'Opéra-Comique le 30 octobre 1843. Monsigny a traité fort heureusement aussi la partie comique ; le duo, en forme de canon, chanté par le grand cousin et Montauciel est amusant, ainsi que la leçon de lecture et l'air *Je ne déserterai jamais,* qui a été chanté avec beaucoup de verve et de succès par Mocker.

DÉSERTEUR (LE), opéra prussien en deux actes, musique de Ebell, représenté à Berlin en 1799.

DÉSERTEUR (LE), opéra en trois actes, livret de M. Ernest Pesqué, musique de M. F. Hiller, représenté à Cologne le 17 février 1865. Le sujet est différent de celui de l'opéra de Monsigny. La partition de M. Hiller a été jugée remarquable.

DÉSERTEUR ou **LA MONTAGNE DE HAM** (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Dejaure, musique de Kreutzer, représenté au théâtre Favart le 6 février 1793.

DESERTOR (THE) [*le Déserteur*], opéra-comique anglais, livret traduit du français, musique de Dibdin, représenté à Londres vers la fin du XVIIIe siècle.

DESERTORE (IL), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1772.

DÉSESPÉRÉS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Jules Moineaux, musique de M. Fr. Bazin, représenté à l'Opéra-Comique le 26 janvier 1858. Ces *Désespérés* sont deux individus qui se pendent, l'un pour avoir perdu sa place de serpent à la paroisse ; l'autre, qui est un lord anglais, dans un accès de spleen. En gaulant des noix, la jeune villageoise Stéphanette fait tomber les corps des deux pendus, les rappelle à la vie, et sait si bien s'y prendre que tous deux s'engagent à ne plus recommencer. Une telle extravagance, peu digne de l'Opéra-Comique, n'a eu aucun succès. On a remarqué cependant une petite symphonie qui accompagne la première scène et exprime le lever du jour, une chanson de Stéphanette, l'air de Fabrice, avec accompagnement de serpent, et une chanson anglaise de lord Flamborough. Cet ouvrage a été joué par Sainte-Foy, Berthelier et Mlle Lemercier.

DESIDERIUS, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1709.

DESPERATO PER ECCESSO DI BUON CUORE (IL), opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Dresde en 1829.

DESTIN DU NOUVEAU SIÈCLE (LE), musique de Campra, divertissement représenté à l'occaaion de la nouvelle année 1700.

DETTES (LES), comédie en deux actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Forgeot, musique de Champein, représentée au Théâtre-Italien le 8 janvier 1787. Une mélodie souple et facile, une bonne entente des effets scéniques se font remarquer dans cette partition qui, avec celle de la *Mélomanie*, mérite de fixer l'attention.

DEUCALION ET PYRRHA, opéra, paroles de Watelet, musique de Gibert, écrit pour l'Académie de musique vers 1770.

DEUCALION ET PYRRHA, opéra en cinq actes, paroles de Sainte-Foix et Morand, musique de Berton en collaboration avec Giraud, représenté par l'Académie royale de musique le 30 septembre 1755. Pierre-Montan Berton débuta par cet ouvrage dans la carrière que devaient parcourir après lui, et non sans gloire, son fils et son petit-fils, Henri et François Berton. Pierre a eu l'honnenr de travailler avec Rameau et de contribuer, sous la direction de Gluck, à une organisation mieux entendue de l'orchestre de l'Opéra, qu'il dirigea longtemps.

DEUCALION ET PYRRHA, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Montfort, représenté à l'Opéra-Comique le 8 octobre 1855. C'est la bêtise du plus idiot arlequin qui défraye cette pièce. Il croit à la réalité des métamorphoses d'Ovide et s'efforce de les mettre en action. Il va sans dire que, dans l'espèce, il est lui-même simplement lapidé, au lieu de repeupler la terre à l'aide de cailloux. On a applaudi de jolis couplets finissant, le premier par ces mots : *Pour un baiser ;* le second par ceux-ci : *Pour un soufflet.* Les rôles ont été joués par Mocker et Mlle Lemercier.

DEUKALION UND PYRRHA (*Deucalion et Pyrrha*), mélodrame allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1776.

DEUTSCHEN HERREN IN NÜRNBERG (DIE), opéra allemand, musique du baron de Lichtenstein, représenté à Berlin en 1833.

DEUTSCHER SINN (*Esprit allemand*), opéra allemand, musique de Kanne, représenté vers 1820.

DEUX AMIS (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de de Rosoy, musique tirée de divers ouvrages italiens, représenté à la Comédie-Italienne le 15 mars 1779.

DEUX AMOURS, opéra en un acte, paroles MM. Eugène Cormon et Amédée Achard, musique de M. Gevaert, représenté sur le théâtre de la Maison de Conversation, à Bade, le 31 juillet 1861, par Jourdan, Prilleux, Grillon, Mlles Montrose et Faivre.

DEUX ANTOINE (LES), opéra, musique de Schack, représenté à Vienne vers 1790.

DEUX ARCHERS (LES), opéra-comique allemand de Lortzing, représenté en Allemagne vers 1830.

DEUX ARLEQUINS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de M. Mestépès, musique de M. Emile Jonas, représenté aux Fantaisies-Parisiennes le 29 décembre 1865. Le livret est une suite de bouffonneries inexpressibles. Arlequin, de retour d'un long voyage, veut s'assurer de la fidélidé de Colombine; il se fait passer pour mort, et, sous le costume de Gilles, il vient annoncer cet événement à sa femme. Celle-ci, qui a connaissance du stratagème, reçoit la nouvelle avec une joie apparente, et déclare à Gilles que son mari a déjà un successeur dans la personne d'un autre arlequin; elle ne tarde pas à paraître elle-même sous ce costume hardi. Gilles est berné de cent manières. Colombine est aidée dans sa ruse vengeresse par tous les autres personnages de la comédie italienne. Gilles reprend son rôle d'Arlequin, ce qui produit un couple d'arlequins, mâle et femelle, d'un effet assez piquant. Après avoir irrité au dernier point la jalousie de son mari, Colombine cesse d'être son Sosie, reprend les habits de son sexe et pardonne au pauvre arlequin battu, mais content en somme du résultat de l'épreuve. La musique de cette fantaisie est charmante d'esprit, de verve et d'originalité. C'est surtout dans les formes rhythmiques que ces qualités se montrent avec plus d'évidence. On pourrait reprocher à M. Jonas d'abuser de l'unisson aussi bien dans son orchestration que dans les chœurs. On a surtout applaudi une phrase vive et élégante dans le duo, une romance d'expression bien accompagnée par les cors et la clarinette, et une modulation heureusement amenée dans le dernier ensemble. Les deux rôles ont été joués par Bonnet et Mlle G. Fontanel.

DEUX AVARES (LES), opéra, musique de Halbe, représenté en Allemagne vers 1770.

DEUX AVARES (LES), comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de Fenouillot de Falbaire, musique de Grétry, représentée à la Comédie-Italienne le 6 décembre 1770, après l'avoir été devant la cour, à Fontainebleau, le 17 octobre de la même année. Le sujet de la pièce est fort plaisant, mais le dialogue est si faible qu'on le supporterait difficilement de nos jours. Serait-ce donc une œuvre blâmable que de le refaire? La musique est une des meilleures de Grétry, et le public n'est plus admis à l'entendre! Nous citerons l'air *Sans cesse, auprès de mon trésor*, le duo si parfaitement comique : *Prendre ainsi cet or, ces bijoux;* la marche *La garde passe, il est minuit*, qui eut un grand succès, et le chœur des janissaires, *Ah! qu'il est bon, qu'il est divin*, morceau excellent et devenu classique.

DEUX AVARES (LES), opéra traduit du français, musique de Nicolo Isouard, représenté à Malte vers 1797.

DEUX AVARES (LES), opéra-comique, musique de M. Agnelli, représenté au théâtre de Marseille dans le mois de mars 1860. M. Agnelli a conservé l'ancienne pièce, mais a adapté une autre musique, sauf pour le chœur célèbre, la *Garde passe, il est minuit*, que, dans sa modestie sans doute, il n'a pas cru pouvoir remplacer de manière à le faire oublier.

DEUX AVEUGLES (LES), bouffonnerie en un acte, paroles de Jules Moineaux, musique d'Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 5 juillet 1855. (Voyez AVEUGLES.)

DEUX AVEUGLES DE BAGDAD (LES), opéra-comique en deux actes, de Marsollier, musique de Fournier (A.-G.), représenté à la Comédie-Italienne le 9 septembre 1782.

DEUX AVEUGLES DE FRANCONVILLE (LES), opéra-comique en un acte, musique de Ligon, représenté à Paris vers 1780.

DEUX BAMBINS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Bordèse, représenté à l'Opéra-Comique le 4 décembre 1848. La pièce appartient au genre de celles qu'on

joue au Palais-Royal, et n'offre pas de situations musicales. Un sieur Frapolin, après avoir épousé une veuve, apprend qu'il a deux beaux-fils. Il les croit encore en bas-âge et se prépare à les accueillir en bon homme qui aime les enfants lorsqu'ils se présentent à lui, l'un sous l'uniforme d'un soldat aux gardes, l'autre avec les dettes d'un commis aux gabelles. Telle est la donnée de ce livret assez comique, mais nullement lyrique.

DEUX BERGÈRES (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique de M. Ernest Boulanger, représenté à l'Opéra-Comique le 3 février 1843. Le livret est des plus simples. Un officier de marine a reçu, au bal masqué de la cour, l'aveu des sentiments qu'une charmante bergère éprouve pour lui. Il court le monde à la recherche de sa belle inconnue et, après avoir failli être dupe d'une mystification, il retrouve dans sa cousine la bergère masquée du bal. On a remarqué dans ce petit ouvrage la romance de la bergère, reproduite dans l'ouverture, et un joli trio en *si* mineur.

DEUX BILLETS (LES), opéra de salon, paroles de Florian, musique de M. Charles Poisot, représenté dans la salle Beethoven en avril 1858.

DEUX CADIS (LES), opéra-bouffe en un acte, paroles de MM. Furpille et Ph. Gille, musique de M. Ymbert, représenté au Théâtre-Lyrique le 8 mars 1861. Sur le livret, qui est amusant, M. Ymbert a écrit une partition pleine de mélodies agréables. On a remarqué surtout l'ouverture, l'air d'Amine, *Comme il m'a regardée!* la chanson à boire des deux cadis et leur duo. L'ouvrage a été chanté par Wartel, Girardot, Grillon et Mlle Faivre.

DEUX CHARBONNIERS (LES), opéra-comique, musique de Foignet (Charles), écrit vers 1793.

DEUX CHARLATANS (LES), opérette, paroles de M. Doyen, musique de M. Ducellier, représentée chez M. et Mme de Forges en mars 1865.

DEUX CHASSEURS ET LA LAITIÈRE (LES), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles d'Anseaume, musique de Duni, représentée aux Italiens le 23 juillet 1763. Les couplets sont assez agréables et ont plus contribué que le fond de la pièce à son succès.

DEUX CHASSEURS ET LA LAITIÈRE (LA SUITE DES), opéra-comique, musique de Piccinni (Louis), représenté à Paris en 1788.

DEUX COMMISSIONNAIRES (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Jourdan et Visé, musique de Gressier, représenté au théâtre Louvois en 1794. Le sujet de la pièce est tiré de la nouvelle de Florian, *Claudine*, qui a inspiré encore plusieurs autres opéras-comiques.

DEUX COMPÈRES (LES), opéra-comique en deux actes, de Lourdet de Santerre, musique de Laruette, représenté à la Comédie-Italienne, le 24 août 1772.

DEUX COMTESSES (LES), opéra-comique, musique arrangée par Framery, représenté à Paris vers 1755.

DEUX CONTRATS (LES), opéra français en deux actes, de Planard, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à l'Opéra-Comique le 6 mars 1824.

DEUX COUSINES (LES), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de La Ribardière, musique de Desbrosses, représentée aux Italiens le 21 mai 1763. C'est une œuvre médiocre d'un acteur de la Comédie-Italienne qui ne peut figurer au rang des compositeurs de musique.

DEUX COUVENTS (LES), opéra en trois actes, de Desprez, musique de Grétry, représenté à la Comédie-Italienne le 12 janvier 1792. (Voyez CECILE ET DERMANCÉ.)

DEUX CRISPINS (LES), opéra-comique en un acte, paroles et musique de Lemière de Corvey, représenté au théâtre Molière, à Paris, en 1798.

DEUX DACHELS (LES), opéra allemand, musique de Tuczek, représenté au théâtre de Léopoldstadt vers 1802.

DEUX DUÈGNES (LES), opéra-comique, musique de Kirchner, représenté à Strasbourg en 1834.

DEUX ÉPAGNEULS (LES), opéra-comique en un acte et en vers, paroles de M. Edouard Fournier, musique de M. Charles Manry, représenté dans la salle des Néothermes, rue de la Victoire, le 19 décembre 1854. L'action se passe au temps de Mme de Pompadour, et l'auteur met en scène deux king's-charles dont les faits et gestes donnent lieu à des quiproquos plaisants. La musique, du regrettable amateur M. Charles Manry, a été vivement goûtée par l'auditoire d'élite qui assis-

tait à cette représentation. On a remarqué le solo de hautbois de l'ouverture, et une pastorale accompagnée par M. Verroust. Ce petit ouvrage a été joué par MM. Guyot, Bélouet, Mlle de Joly.

DEUX ERMITES (LES), opéra-comique en un acte, de Planterre, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau le 12 avril 1793.

DEUX FAMILLES (LES), drame en trois actes, paroles de Planard, musique de Labarre, représenté à l'Opéra-Comique le 11 janvier 1831. Le sujet est tiré de l'histoire du Cid. La musique est bien faite, mais offre un trop grand nombre de petits airs dans la facture desquels Labarre a toujours fait preuve d'un talent incontestable. L'air de basse des *Deux familles : Non, de ma juste colère*, est classique et si bien écrit dans les cordes de ce genre de voix, que les professeurs de chant l'ont universellement adopté pour leurs élèves. C'est un des beaux airs du répertoire français.

DEUX FIGARO (LES), opéra en trois actes, paroles de Tirpenne, musique de Carafa, représenté sur le théâtre de l'Odéon le 22 août 1827. Malgré le mérite de la partition, qui renferme de jolis motifs et des ensembles développés avec une habileté toute magistrale, cet opéra ne peut lutter avec avantage contre les souvenirs des *Nozze di Figaro* de Mozart, et du *Barbier* de Rossini, pas plus que la pièce écrite par Martelly n'a triomphé de celle de Beaumarchais, dont ce littérateur voulait faire la critique. M. Carafa présente le phénomène d'un compositeur d'un très-grand talent qui a constamment trouvé sur sa route des pierres d'achoppement qui lui ont valu les chutes les plus douloureuses et les moins méritées.

DEUX FIGARO (LES), opéra allemand, musique de Conradin Kreutzer, écrit vers 1840.

DEUX FORÇATS (LES), mélodrame, musique du baron de Lannoy, écrit à Vienne vers 1824.

DEUX FORÇATS (LES), mélodrame italien, musique de Aspa, représenté avec succès au théâtre del Fondo de Naples en décembre 1837.

DEUX FRÈRES (LES) ou **LA REVANCHE**, opéra, musique de Cambini (Jean-Joseph), représenté au théâtre de Beaujolais en 1788.

DEUX GENTILSHOMMES (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique de M. Justin Cadaux, représenté à l'Opéra-Comique le 17 août 1844. Ce petit ouvrage a obtenu quelque succès. Ce n'est pas toutefois que le livret soit intéressant. Deux vieux gentilshommes ruinés se piquent d'honneur en se disputant une place sur un banc dans le bois de Saint-Germain. Un coup du sort leur rend la fortune qu'ils avaient perdue; ils se réconcilient et dotent deux jeunes amoureux de village. Mais la musique est bien faite, instrumentée avec goût et écrite dans un style archaïque approprié au sujet. Le duo des deux gentilshommes se recommande par des détails comiques de bon goût. Le rhythme et l'harmonie dans les ritournelles de ce duo ont un caractère franchement vieillot qu'il n'est pas aisé d'imiter à ce point. Nous signalerons encore le morceau brillant, en forme de tyrolienne, chanté par la laitière.

DEUX GILLES (LES), saynète lyrique, paroles et musique de M. Mélesville fils, représenté aux Folies-Nouvelles en août 1855.

DEUX HOUSARDS (LES), opéra-comique en deux actes, musique de Doppler (Albert-François), représenté à Pesth en 1853.

DEUX ISSUES (LES), opéra-comique, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Jeunes-Artistes de la rue de Bondy vers 1804.

DEUX JAKET (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique de M. Justin Cadaux, représenté à l'Opéra-Comique le 12 août 1852.

DEUX JALOUX (LES), opéra-comique, musique de Bonnay, représenté au théâtre de Beaujolais vers 1787.

DEUX JALOUX (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Dufresny et Vial, musique de Mme Gaïl, représenté au théâtre Feydeau le 27 mars 1813.

DEUX JARDINIERS (LES), opéra-comique, musique de Chapelle (Pierre-David-Augustin), représenté à la Comédie-Italienne en 1787.

DEUX JOCKEYS (LES), opéra-comique en un acte, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau en janvier 1799.

DEUX JOURNÉES (LES), comédie lyrique en trois actes, paroles de Bouilly, musique de Cherubini, représentée au théâtre Fey-

deau le 16 janvier 1800. La scène se passe au temps du cardinal Mazarin, et le petit Savoyard Antonio en est le héros. L'auteur du livret a tellement multiplié les incidents que l'intérêt est partagé et ne peut se fixer sur aucun personnage de la pièce. Il n'y a ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. La belle musique du maître florentin ne pouvait sauver un pareil poëme. Cependant, on a conservé de beaux fragments de la partition. Nous citerons l'air du petit Savoyard, les couplets de Mikély : *A leurs yeux j' dérobe madame*, un beau chœur de soldats sur ces paroles absurdes :

Méritons la bienveillance
Du célèbre Mazarin;
Surveillons et servons bien
Son éminence.

On conviendra que Cherubini aurait pu mieux employer son admirable talent.

DEUX JUMEAUX DE BERGAME (LES), comédie en un acte, de Florian, musique de Désaugiers, représenté à l'Opéra-Comique le 12 août 1782.

DEUX LETTRES (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Dejaure, musique de Boieldieu, représenté à Feydeau le 4 août 1796.

DEUX LETTRES (LES), opéra en deux actes, musique de L.-E. Jadin, représenté à Favart en 1797.

DEUX MAÎTRES (LES), opéra-comique, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Jeunes-Artistes de la rue de Bondy vers 1804.

DEUX MARIS (LES), opéra-comique en un acte, paroles d'Etienne, musique de Nicolo Isouard, représenté à l'Opéra-Comique le 18 mars 1816.

DEUX MEUNIERS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Balzac (Charles-Louis), musique de H. Rigel, représenté au théâtre du Caire (en Egypte) en 1799. Ce Balzac, architecte et littérateur, fit partie de l'expédition française en Egypte.

DEUX MILICIENS (LES), opéra-comique en un acte, d'Azemard, musique de Fridzeri, représenté à la Comédie-Italienne le 24 août 1771.

DEUX MOTS ou **UNE NUIT DANS LA FORÊT** (LES), opéra en un acte, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Vienne, en 1803.

DEUX MOTS ou **UNE NUIT DANS LA FORÊT**, comédie en un acte, en prose, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représentée à l'Opéra-Comique le 9 juin 1806. Le sujet a été tiré du roman le *Moine*. M. Fétis place en 1798 la première représentation de cet ouvrage, dont il n'est resté qu'un agréable souvenir.

DEUX NUITS (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Bouilly, musique de Boieldieu, représenté à Paris le 20 mai 1829. Un livret sur un sujet usé, des ruses de valet, des invraisemblances qui ne sont rachetées par aucune invention piquante, neuve ou même gracieuse, tout semblait réuni pour empêcher le succès de cet opéra, qui fut le dernier de Boieldieu et dont la chute contribua à aggraver la maladie qui l'enleva peu d'années après. Et cependant, que de choses charmantes dans cet ouvrage, et dignes de l'immortel auteur de la *Dame blanche!* Au premier acte, l'introduction et le chœur, du festin, si brillants et de la bonne manière de Boieldieu, intéressants par le rhythme sans le secours de modulations imprévues, car ce long morceau ne sort pas du ton d'*ut;* les couplets, le *Beau pays de France;* l'air de l'évocation des valets, qui n'a que le tort d'être une imitation des effets de l'*Irato* de Méhul. Chollet s'y faisait applaudir. L'orgie qui termine est pleine d'entrain et de vigueur. Au second acte, le duo entre Carill et Betty est un des plus jolis que le compositeur ait écrits; l'ensemble *Charmante solitaire* surtout est d'un effet agréable. Mentionnons encore les couplets *Prends garde à toi*, chantés par Mme Pradher; les stances des ménestrels et le finale, d'une harmonie sérieuse et riche. L'interrogatoire des deux valets est la scène principale du troisième acte, et elle est traitée avec autant d'esprit que celle de la *Vente* dans la *Dame blanche.* Il est fort regrettable qu'un opéra-comique de cette importance paraisse à jamais rayé du répertoire. Les amateurs et les musiciens lui prédisaient le plus bel avenir lors de la première représentation. Boieldieu fut obligé de venir sur la scène recevoir les félicitations du public.

DEUX NUITS (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Cofin-Rosny et Béraud, musique de Leblanc, représenté au théâtre de la Gaîté le 31 mai 1802.

DEUX ONCLES (LES), opéra en un acte, paroles de Grétry neveu, musique de Solié, représenté à l'Opéra-Comique le 3 janvier 1805.

DEUX ORPHELINES (LES), opéra-comique en un acte, musique de Lemière de Corvey, représenté au théâtre Molière à Paris en 1798.

DEUX PÊCHEURS (LES), opérette en un acte, paroles de MM. Bourget et Dupeuty, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 13 novembre 1857.

DEUX PETITS AVEUGLES (LES), comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Noël, musique de Trial fils, représentée aux Italiens le 28 juillet 1792.

DEUX PETITS SAVOYARDS (LES), opéra-comique en un acte et en prose, mêlé d'ariettes, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à la Comédie-Italienne le mercredi 14 janvier 1789. Un seigneur a la fantaisie de donner une foire dans son parc. Il y remarque deux Savoyards qui l'intéressent et qu'il veut adopter; mais il veut auparavant éprouver leurs sentiments. Tous deux aiment tant leur mère qu'ils refusent les offres qui leur sont faites d'une existence heureuse que leur mère ne doit pas partager. On les enferme pour vaincre leur obstination. Ils grimpent dans la cheminée et se sauvent par les toits. On les arrête; on trouve dans leur sac une boîte renfermant un anneau, un cachet, un portrait. Le seigneur reconnaît le portrait comme lui appartenant; mais il est dupe lui-même de l'accusation; il ne possède que la copie du portrait d'une femme que son frère a aimée. Les deux petits Savoyards sont ses neveux, et il se trouve qu'il a bien placé ses bienfaits. Ce livret, malgré l'empreinte, familière à cette époque, de sensiblerie un peu niaise, a de la gaieté et du charme. La musique est fort agréable et d'un accent plein de vérité et de grâce. Les rôles des deux Savoyards ont été joués de la manière la plus piquante par Mme Saint-Aubin et Mlle Renaud cadette. Solié jouait avec talent le rôle du seigneur. La chanson des *Deux Savoyards* a été longtemps populaire :

Escouto, d'Jeannetto,
Veux-tu d' biaux habits?
Laridetto.
Escouto, d'Jeannetto,
Pour aller à Paris?
Oui-da, monsieur, dit la filletta,
Per qué faire mi donner ça?
Eh! comment, d'Jeannetto,
Tu n' douvinés pas?

Escouto, d'Jeannetto,
Veux-tu de l'argent?
Laridetto.
Escouto, d'Jeannetto,
Tiens, prends, mon enfant.
Ah! ah! monsieur, dit la filletta,
Comment faire pour gagner ça?
Eh! comment, d'Jeannetto,
Avec tant d'appas,
Laridetto,
Eh! comment, d'Jeannetto,
Tu n' douvinés pas?

Escouto, d'Jeannetto,
Baille me un baiser,
Laridetto,
Escouto, d'Jeannetto,
Et sans me r'fuser.
Ah! ah! monsieur, dit la filletta,
Comment faire per vous dir' ça?
Sachez que d'Jeannetto,
Quand elle aimo bien,
Laridetto,
Sachez que d'Jeannetto
Donno ça per rien.

Dalayrac a arrangé avec goût ce vieil air des montagnes de la Savoie.

DEUX PETITS TROUBADOURS (LES), opéra-comique, musique de Arquier, représenté au théâtre des Jeunes-Elèves en 1800.

DEUX PIÈCES NOUVELLES (LES), opéra-comique en un acte, musique de H. Messemackers, représenté au théâtre Royal de Bruxelles vers 1822.

DEUX PRINCES (LES), opéra, musique de M. Henri Esser, joué à Munich au théâtre Royal en 1844. Le compositeur fut rappelé deux fois sur la scène; ce qui fait supposer que le public reçut une vive impression de cet ouvrage.

DEUX PRINCESSES (LES), opéra-comique, paroles de M. Emilien Pacini, musique de M. le comte Wilfrid d'Indy, chanté dans plusieurs salons du faubourg Saint-Germain par Lefort, Mmes Gaveaux-Sabatier et Barthe, en février 1859.

DEUX PUPILLES (LES), opéra-comique en un acte, paroles et musique de Beaumefort, représenté au théâtre des Jeunes-Elèves le 6 juin 1807.

DEUX REINES (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Frédéric Soulié et Arnould, musique de Hippolyte Monpou, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 6 août 1835. Tout, dans ce petit ouvrage, est intéressant: le compositeur de l'école romantique y a écrit de fort beaux couplets qui ont été populaires : *Adieu, mon beau navire au grand mât pavoisé;* ils étaient chantés au théâtre par Inchindi. Le trio : *Las ! je suis une pauvre fille*, le duo *J'avais rêvé que sous mon toit modeste*, et le chœur *Allons, vite à table*, sont d'une origi-

nalité réelle. Aussi cet ouvrage pourrait-il être repris avec chance de succès. Le livret offre des quiproquos assez plaisants entre les deux reines de Suède et de Danemark, voyageant incognito et sous un travestissement. Il serait convenable de substituer à Christine de Suède une reine moins connue. L'Opéra-Comique n'a jamais eu à s'applaudir d'avoir produit sur la scène les grandes figures de l'histoire ; nous ne faisons pas d'exception en faveur de Pierre le Grand et de Catherine de l'*Etoile du Nord*.

DEUX SALEM (LES), opéra, paroles de Paulin de Lespinasse, musique de Daussoigne-Méhul, représenté à l'Académie royale de musique le 12 juillet 1824. La ressemblance des deux Nourrit, père et fils, donna l'idée de cette pièce imitée des *Ménechmes*. Elle n'eut pas de succès.

DEUX SAVANTS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de MM. P... et L..., musique de M. Félix Clément, représenté dans la salle Sainte-Cécile le samedi 20 mars 1858 et dans plusieurs hôtels du faubourg Saint-Germain. Les personnages de la pièce sont : Mathurin, écrivain public; Marguerite, sa fille; André, amoureux de Marguerite, et Simon, magister, qui élève des prétentions ridicules à la main de la jeune paysanne. Pendant qu'André fait, avec moins de malice que d'ingénuité, la déclaration de son amour à Marguerite, dans une lettre qu'elle écrit sous sa dictée, en l'absence de son père, Mathurin et Simon, jusque-là parfaitement d'accord, ne tardent pas à se brouiller au sujet de leurs connaissances littéraires et, comme dans la scène de Vadius et Trissotin, ils finissent par se dire de gros mots; grâce à cette rivalité des deux lettrés du village, André et Marguerite font agréer leurs vœux au père Mathurin. Cet opéra-comique, écrit en une vingtaine de jours, dans une société d'amis à la campagne, se compose de dix morceaux assez développés. Le public l'a accueilli favorablement. On a remarqué la romance de Marguerite, le duo de la *lettre* et le duo bouffe des deux savantasses, qui a constamment été bissé. Le rôle de Marguerite a été créé par Mlle Chabert et repris par Mlle Faivre, du Théâtre-Lyrique; les autres rôles ont été chantés par Lafont, Quesne et Verdellet. La partition (chant piano et quatuor) a été gravée.

DEUX SENTINELLES (LES), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles d'Andrieux, musique de Berton, représentée aux Italiens le 27 mars 1791. C'est une pièce de circonstance dont la musique est d'un bon style et offre de gracieux dessins d'accompagnement.

DEUX SÉRÉNADES (LES), comédie en deux actes et en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Goulard, musique de Dalayrac, représentée aux Italiens le 23 janvier 1788. C'est une bagatelle qui renferme quelques traits gracieux, mais qui ne figure pas parmi les œuvres capitales de l'aimable compositeur

DEUX SERGENTS (LES), opéra-comique, musique de N. Louis, représenté sur la scène d'Orléans au mois de juillet 1850. Cet ouvrage fut aussi représenté à Metz au mois de novembre de la même année.

DEUX SŒURS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Pariseau, musique de Plantade, représenté au théâtre Feydeau le 22 mai 1792. Le livret est écrit dans un style pur, soigné, et le ton du dialogue est celui de la bonne compagnie. Ce fut le début de Plantade, l'heureux auteur de la romance *Te bien aimer, ô ma chère Zélie*, le directeur de la musique de la reine Hortense, et plus tard, le maître de musique de la chapelle de Louis XVIII et de Charles X.

DEUX SOUS DE CHARBON, saynète musicale, musique de M. Léo Delibes, représentée aux Folies-Nouvelles en février 1856. C'est le premier ouvrage dramatique du compositeur. Il a été interprété par Hervé et par Mlle Zélie Cornet.

DEUX SOUS-LIEUTENANTS (LES), opéra en deux actes, paroles de Favières, musique de Henri Berton, représenté à l'Opéra-Comique le 19 mai 1792.

DEUX SUISSES (LES) ou **L'AMOUR FILIAL**, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de Demoustier, musique de Gaveaux, représentée au théâtre Feydeau le 6 mars 1792. Les scènes de sensibilité étaient fort goûtées à la fin du XVIIIe siècle. Voici les couplets que le public faisait répéter chaque soir à la fin de la pièce.

LOUISE ET FÉLIX, *aux deux pères*.

Sous deux vénérables ormeaux,
Qui les couvrent de leur feuillage,
Deux rejetons, à peu près du même âge,
En s'élevant unissent leurs rameaux.
A la tendresse conjugale,
Vous prêtez votre ombre aujourd'hui ;
Vous trouverez quelque jour un appui,
Dans la piété filiale !

LOUISE, *au public*.

De la vertu, sans ornement,
Il faut toujours peindre l'image :

Ne cherchez point d'esprit dans cet ouvrage;
Il n'est dicté que par le sentiment.
Pour en pratiquer la morale,
Embrassez vos parents ce soir,
Et par amour, remplissez le devoir
De la piété filiale!

La musique de Gaveaux, simple et chantante, convenait bien à cette nature de sujets.

DEUX SYLPHES (LES), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles d'Imbert, musique de Désaugiers, représentée aux Italiens le 18 octobre 1781. Il n'est resté de cet ouvrage qu'un couplet assez bien tourné :

Pourquoi pleurer, pourquoi gémir,
Quand on a vu fuir son bel âge?
Chaque âge amène son plaisir,
Tant la nature est bonne et sage?
Au passé, comme à l'avenir,
Elle attache une jouissance;
Si la jeunesse a l'espérance,
La vieillesse a le souvenir.

DEUX TALENTS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Bastide, musique de d'Herpain, représenté à la Comédie-Italienne le 10 août 1763.

DEUX TANTES (LES), opéra-comique, musique de Michelot, représenté à Strasbourg vers 1816.

DEUX TUTEURS (LES), comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de Fallet, musique de Dalayrac, représentée au Théâtre-Italien le 8 mai 1784. Le sujet est assez comique; mais l'histoire des tuteurs trompés par leurs pupilles avait été déjà si souvent mise au théâtre, que l'intrigue n'excita pas un grand intérêt.

DEUX VIEILLES GARDES, opérette en un acte, paroles de MM. de Villeneuve et Lemonnier, musique de M. Delibes, représentée aux Bouffes-Parisiens le 8 août 1856. C'est une triste plaisanterie que le spectacle de Mme Potichon et de Mme Vertuchoux, se livrant à leurs instincts les plus rapaces et les plus grossiers au chevet du moribond supposé qu'elles ont été appelées à soigner et à garder. On ne peut signaler dans la musique que le duo du punch et une polka dansée par les deux vieilles gardes.

DEUX VIZIRS (LES), opéra-comique, musique de Mengozzi, représenté à Montansier vers 1791.

DEUX VOISINS (LES), opéra-comique, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Variétés vers 1804.

DEUX VOLEURS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de Girard, représenté à l'Opéra-Comique le 26 juin 1841. Cette pièce serait mieux intitulée : *l'Amant et le voleur*, puisque la jeune mariée, l'héroïne de la pièce, se trouve aux prises avec le premier qui veut la séduire et le second, qui n'en veut qu'à ses diamants. La musique n'offre rien de bien saillant. Il semble que l'excellent chef d'orchestre ait voulu prouver simplement qu'il possédait les secrets de la facture musicale. On a joué longtemps ce petit ouvrage comme lever de rideau à l'Opéra-Comique, et le public a accueilli avec plaisir un solo de violon d'une expression assez piquante, les couplets de Jean de Beauvais et un bon duo pour voix d'hommes. Cette pièce a été bien jouée par Mlle Darcier, Mocker, Moreau-Sainti et Ricquier.

DEVIL'S BRIDGE (THE) [*le Pont du Diable*], opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1816.

DEVIL'S BRIDGE (THE), opéra anglais, musique de Braham, représenté à Londres vers 1820.

DEVIL'S OPERA (THE) [*l'Opéra du diable*], opéra anglais, musique de Macfarren, représenté à l'Opéra anglais de Londres en 1837.

DEVIN DU VILLAGE (LE), petit opéra pastoral en un acte, paroles et musique de J.-J. Rousseau. Cette bluette lyrique serait oubliée depuis longtemps, si l'auteur n'avait eu que ce titre au souvenir de la postérité; elle a été pourtant un des grands événements de sa vie. Elle fut représentée pour la première fois à Fontainebleau le 18 octobre 1752, devant le roi et toute la cour et elle obtint un grand succès. « Elle fut, dit Rousseau, très-mal jouée, quant aux acteurs, mais bien chantée et bien exécutée, quant à la musique. Dès la première scène, qui véritablement est d'une naïveté touchante, j'entendis s'élever dans les loges un murmure de surprise et d'applaudissements jusqu'alors inouï dans ce genre de pièces. La fermentation croissante alla bientôt au point d'être sensible dans toute l'assemblée. A la scène des deux petites bonnes gens, cet effet fut à son comble. J'entendais autour de moi un chuchotement de femmes qui s'entredisaient à demi-voix : — « Cela est charmant, cela est ravissant. Il n'y » a pas un son-là qui ne parle au cœur. » J'ai vu des pièces exciter de plus vifs transports, mais jamais une ivresse aussi pleine, aussi douce, aussi touchante, régner dans tout un

spectacle, et surtout à la cour un jour de première représentation. » Le *Devin du village* renferme, il est vrai, quelques chansonnettes qui ne sont pas dénuées de sentiment et de naturel; mais les connaisseurs attachent plus de prix au recueil musical intitulé : *Consolations des misères de ma vie.* Il comprend près de cent romances et petits airs que Jean-Jacques composa ou arrangea sous l'impression des divers sentiments dont il était affecté. Disons toutefois que l'ariette *J'ai perdu tout mon bonheur* est presque devenue populaire. Le *Devin du village* fut représenté le 1er mars 1753 à l'Académie royale de musique. Les grands talents littéraires de Rousseau, sa liaison avec Diderot et d'Alembert, la collaboration qu'il venait d'apporter à l'*Encyclopédie*, enfin les relations qu'il entretenait avec des personnes influentes à la cour et à l'Opéra, toutes ces circonstances contribuèrent à fixer l'attention du public sur une œuvre plus que médiocre, qui serait oubliée depuis longtemps, si elle avait eu pour auteur quelqu'un des compositeurs secondaires du XVIIIe siècle, Gresnick, Dezède ou Solié; et encore Rousseau ne saurait-il, comme musicien, leur être comparé. Il nous semble puéril, même sur l'autorité de Rameau, de contester au philosophe la paternité de ses compositions musicales, d'attribuer, par exemple, la musique du *Devin du village*, à Granet, de Lyon; celle de *Pygmalion* à un nommé Horace Coignet; une partie de celle des *Muses galantes* à quelque autre musicien. Il est possible que Rousseau n'ait pas eu l'habileté de dissimuler ses réminiscences; mais il est certain que son *Devin du village* a emprunté son succès beaucoup plus à la renommée de l'auteur qu'au mérite intrinsèque de la musique. Le sujet du poëme est une bergerie fade entre les plus fades, sans caractères tracés et sans émotions dramatiques. Quant aux mélodies, elles ont un cachet de simplicité et de gaucherie qui dénote à la fois une complète inexpérience dans l'art d'écrire la musique, et en même temps un instinct de l'expression des sentiments à l'aide des sons. Mais tout cela est à l'état rudimentaire. Autant la mélodie est mal prosodiée, mal accentuée, autant l'harmonie est pauvre, boiteuse et incorrecte. Les musiciens protestèrent un peu violemment contre le succès fait au *Devin du village.* Ils allèrent jusqu'à pendre l'auteur en effigie dans la cour de l'Opéra. Rousseau dit à ce sujet : « Je ne suis pas surpris qu'on me pende, après m'avoir mis si longtemps à la question. » Il est au moins singulier que l'architecte du nouvel Opéra ait placé le buste de J.-J. Rousseau au milieu des grands musiciens. L'auteur du *Devin du village* fait une bien triste figure entre Lulli et Rameau. L'ami ingrat de Mme d'Epinay vivait au milieu de gens de finance qui eux-mêmes avaient leurs grandes et petites entrées à l'Opéra. Le directeur de l'Académie de musique Francœur, le chanteur Jélyotte étaient les commensaux de la marquise d'Epinay, de Mme d'Houdetot, de la famille de la Live de Bellegarde. Ces circonstances expliquent pourquoi le *Devin du village* put être monté à l'Opéra et soutenu d'abord par une coterie assez influente pour lui faire un succès. Plus tard, cet ouvrage se maintint au répertoire par cette force de l'habitude et cette routine dont on voit de fréquents exemples au théâtre. Enfin la réputation littéraire et philosophique de l'auteur contribua à éterniser cette œuvre chétive jusqu'à ce qu'un beau soir, un plaisant jetât une perruque sur la scène au milieu d'une représentation du *Devin du village.* Ce fut la dernière. Depuis, on en a tenté plusieurs reprises qui n'ont eu qu'un intérêt archaïque. C'est comme homme de goût et en sa qualité d'écrivain que J.-J. Rousseau exerça une influence sur la destinée de l'art musical en France. On trouve, dans son *Dictionnaire de musique*, à côté d'erreurs manifestes, des vues élevées et une critique ingénieuse. Il a été des premiers à sentir les beautés de la musique de Gluck, et son analyse de l'opéra d'*Alceste* prouve la vivacité et la justesse de ses impressions.

DI LOCANDA IN LOCANDA (*De chambre en chambre*), farce italienne, musique de J.-S. Mayer, représentée à San-Mosè, à Venise, en 1805.

DI POSTA IN POSTA, opéra italien, traduction du *Conteur* de Picard, musique de Lavigna, représenté à Milan en 1808.

DIABLE ou LA BOHÉMIENNE (LE), pantomime dialoguée, musique de Vandenbroeck, représentée à l'Ambigu-Comique en 1798.

DIABLE À L'ÉCOLE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Scribe, musique de M. Ernest Boulanger, représenté à l'Opéra-Comique le 17 janvier 1842. L'idée du livret, sans être bien neuve, est assez piquante et bien développée. Le diable Babylas a été envoyé sur la terre par Satan, son maître, pour séduire une âme et la ramener dans les en-

fers. La scène se passe en Italie. Le jeune Stenio a joué sa fortune contre Babylas, et l'a perdue. Celui-ci la lui rend, à la condition qu'il se livrera à lui à minuit. Le marché est signé en bonne forme; mais sa sœur de lait, Fiamma, qui l'aime, propose au démon de prendre sa place. Au moment fatal, elle se met sous la protection de sa patronne, et Babylas, impuissant contre elle et déçu dans sa criminelle espérance, retourne seul au sombre empire. La musique de cet acte est fort agréable, et plusieurs morceaux ont un bon style dramatique. Nous citerons particulièrement la romance pour ténor, empreinte d'une mélancolie charmante, chantée par Stenio au lever du rideau; la prière de Fiamma, accompagnée par les instruments à vent; les couplets chantés par Babylas, et le trio final, dont la situation est la même que celle du cinquième acte de *Robert le Diable*. Malgré cette analogie redoutable, le compositeur a su trouver des phrases originales larges, pathétiques, et les traiter avec une harmonie colorée et intéressante. Roger a obtenu beaucoup de succès dans le rôle de Stenio; Henri et Mlle Descot ont joué ceux de Babylas et de Fiamma.

DIABLE À QUATRE (LE), opéra-comique, musique de Porta (Bernardo), écrit pour le Théâtre-Italien vers 1788.

DIABLE À QUATRE (LE), opéra-comique en quatre actes, paroles de Sedaine, musique de Philidor, représenté à l'Opéra-Comique, le 19 août 1756; retouché par Creuzé de Lesser et remis en musique par Solié. Il a été repris le 30 novembre 1809.

DIABLE À SÉVILLE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Cavé et Hurtado, musique de Gomis, représenté à l'Opéra-Comique le 29 janvier 1831.

DIABLE AU MOULIN (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Cormon et Michel Carré, musique de M. Gevaërt, représenté à l'Opéra-Comique le 13 mai 1859. La donnée de la pièce est la contre-partie de celle de la *Jeune femme colère*, comédie d'Étienne; au lieu d'une femme, c'est le meunier Antoine qui s'abandonne à des accès de colère tels, qu'il s'attire chaque jour une nouvelle et méchante affaire. Mlle Marthe le guérit de sa fureur en feignant de l'admirer, de l'approuver et en l'imitant avec usure. S'il casse un meuble, elle en casse un autre; s'il donne un soufflet à son garçon de moulin, elle en donne deux à sa servante. Le diable de meunier ne tarde pas à changer d'humeur et devient doux comme un agneau. On a remarqué deux ou trois jolis morceaux dans la partition, très-joliment interprétée par Ponchard, Mocker, Prilleux, Mlles Lemercier et Lefebvre.

DIABLE BOITEUX (LE), opéra-comique, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne vers 1770.

DIABLE COULEUR DE ROSE ou **LE BONHOMME MISÈRE** (LE), opéra-comique, musique de Gaveaux (Pierre), représenté au théâtre Montansier en 1804.

DIABLE EN VACANCES (LE), suite du **DIABLE COULEUR DE ROSE**, opéra-comique en un acte, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Montansier en 1805.

DIABLE EST LÀ (LE), opéra-comique, musique de Weber (Frédéric-Auguste), représenté sur des théâtres d'amateurs, en Allemagne, vers 1790.

DIABLE HYDRAULIQUE (LE), opéra-comique, musique de Metke, représenté au théâtre du duc de Brunswick-Oels vers 1797.

DIABLE ROSE (LE), opérette en un acte, paroles de MM. Pol Munier et Ed. Fournier, musique de Mlle Hermine Déjazet, représenté au théâtre Déjazet en novembre 1859.

DIABLO PREDICATOR (EL), opéra espagnol, musique de Basili (Basilio), représenté à Madrid en 1846.

DIADESTÉ (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Priot et de V. de Saint-Hilaire, musique de Jules Godefroid, représenté à l'Opéra-Comique le 7 septembre 1836. Le *diadesté* est un jeu arabe. Les deux joueurs, homme et femme, ne doivent recevoir aucun objet de la main l'un de l'autre pendant un temps déterminé, sans prononcer le mot *diadesté*. Si on l'oublie, on perd et on paye. Il n'était réellement pas nécessaire d'aller chercher si loin un mot singulier pour exprimer une chose si commune, d'autant mieux que la scène se passe à Venise, et non pas en Arabie, entre un mari jaloux et une jeune femme fort sage d'ailleurs, lesquels ont eu la fantaisie de jouer un beau soir au *diadesté*. Un accès de jalousie porte le mari à oublier le jeu dans lequel il s'est engagé pour cinq cents écus, pour demander obstinément la clef d'un certain pavillon où se cache un certain Sténo. Il perd la gageure, et, au lieu d'un amoureux de sa femme, il trouve dans

le pavillon le jeune homme et sa fiancée. Dans l'histoire des conceptions dramatiques que nous ébauchons ici, nous sommes exposé à rencontrer bien des élucubrations maladives de l'esprit humain. Passons donc. La musique est celle que pouvait faire un homme de talent. Tout y est convenable, régulier, bien harmonisé, bien instrumenté. Mme Boulanger y a chanté le rôle principal. Jules Godefroid était le frère du célèbre harpiste, Félix Godefroid.

DIADESTÉ (LE), opéra anglais, musique de Balfe, représenté à Londres en 1839.

DIAMANT (LE), petit opéra, musique de Wolfram, écrit vers 1830.

DIAMANT DU ROI DES ESPRITS (LE), opérette, musique de Drechsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1815.

DIAMANTKREUZ (DAS) [*la Croix de diamants*], opéra danois en trois actes, musique de Saloman, représenté à Copenhague en 1846.

DIAMANTS DE LA COURONNE (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Saint-Georges, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 6 mars 1841. Rien n'est plus invraisemblable que cette pièce, qui a cependant obtenu un grand succès, qu'elle doit certainement à la musique. Une jeune reine de Portugal veut vendre ses diamants pour réparer l'épuisement du trésor ; mais, pour tromper son peuple, elle en fait fabriquer de faux, et ne craint pas de visiter la caverne où des bandits se livrent à cette industrie. Sous le nom de Catarina, elle tourne la tête à don Henrique, aux yeux duquel elle semble se multiplier, apparaissant tour à tour au milieu de faux monnayeurs et de courtisans, sur la grande route et sur le trône. On comprend que don Henrique de Sandoval devient l'époux de la reine de Portugal. L'opéra des *Diamants de la couronne* offre les plus piquantes fantaisies musicales. L'ouverture rappelle plusieurs motifs de l'ouvrage ; les premières phrases en *pianissimo* sont d'un effet charmant. Le chœur des brigands, déguisés en moines, termine le premier acte d'une manière heureuse. C'est de la religiosité d'opéra-comique que M. Auber a su traiter, dans plusieurs de ses ouvrages, avec une grâce infinie. Dans le second acte, nous signalerons le joli boléro à deux voix de femmes, *Dans les défilés des montagnes*, l'air de la prima donna : *Ah! je veux briser ma chaîne*, et dans le troisième acte, un excellent quintette. Les personnages de cet imbroglio ont été représentés par Couderc, Mocker, Ricquier, Henri et Mmes Anna Thillon et Darcier. On a beaucoup dansé sur les motifs des *Diamants de la couronne*.

DIANA ED ENDIMIONE, opéra italien, musique de Scarlatti, représenté en Italie vers 1676.

DIANA ED ENDIMIONE, opéra italien, musique de Fiorillo (Ignace), représenté à Cassel en 1763.

DIANA PLACATA, opéra italien, musique de Ferandini, représenté à la cour de Munich en 1758.

DIANE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1712.

DIANE, opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1714.

DIANE, divertissement, musique de Jacques Aubert et de Bourgeois, représenté à l'Opéra en 1721.

DIANE DE SOLANGES, opéra, musique du duc de Saxe-Cobourg-Gotha, représenté à Cobourg le 6 décembre 1858, à Dresde en janvier, à Gotha en mai 1859.

DIANE DE VERNON, opéra en un acte, musique de Blanchard, représenté au théâtre des Nouveautés le 4 avril 1831.

DIANE ET ENDYMION, opéra, musique de Colin de Blamont, écrit pour l'Opéra vers 1731.

DIANE ET ENDYMION, opéra en trois actes, paroles de Liroux, musique de Piccinni, représenté à l'Académie royale de musique le 7 septembre 1784. Le sujet, ayant beaucoup de ressemblance avec celui d'*Atys*, si connu du public, nuisit au succès de la musique, qui est cependant assez remarquable. On commençait à être saturé des sujets mythologiques, qui depuis plus d'un siècle régnaient sur la scène. On introduisit alors deux éléments en quelque sorte nouveaux ; le premier était la musique descriptive, indice d'un sentiment plus vif de la nature ; le second consistait dans une participation plus fréquente et même constante de l'orchestre aux péripéties du drame lyrique. Les gluckistes ont reproché à Piccinni d'avoir méconnu l'importance de ces deux puissants auxiliaires et de n'avoir recherché que la mélodie dans ses opéras. Cette querelle d'Allemand n'a pris d'aussi grands développements

qu'à cause de l'imperfection des connaissances musicales de ceux qui l'ont soulevée. Il n'y a pas de bonne mélodie sans une bonne harmonie, et loin d'avoir séparé ces deux choses, Gluck et Piccinni les ont constamment réunies dans leur pensée. Piccinni seulement a conservé les formes traditionnelles des morceaux lyriques; tandis que Gluck, plus hardi, a introduit une coupe d'airs différents et a donné plus souvent la parole à l'orchestre. Les procédés restent absolument les mêmes et portent chez tous deux le cachet du maître. Chacun en a varié l'usage selon le caractère de son génie et d'après l'influence des circonstances. En outre, Piccinni, non-seulement n'a pas négligé le rôle de l'orchestre, mais il l'a développé au contraire, et l'a mis en rapport intime avec le sujet. C'est ainsi que, dans la partition de *Diane et Endymion*, qui nous occupe, la toile se lève dès le commencement de l'ouverture. La scène est vide, le théâtre représente un paysage terminé par le mont Latma, sur le sommet duquel on aperçoit un temple. Un ruisseau tombe en cascade du haut de la montagne et la sépare du lieu de la scène. Le théâtre, sombre, s'éclaire successivement, pendant que l'ouverture peint la fraîcheur de l'aurore, le chant des oiseaux, toute la nature ranimée par la présence de l'astre du jour. On aperçoit dans le lointain des groupes de pasteurs, conduisant leurs troupeaux sur le penchant de la colline. Endymion paraît, et la première scène commence. On ne peut dire que l'ouverture soit comparable à la première partie de celle de *Guillaume Tell* ou à la *Symphonie pastorale* de Beethoven; mais on doit voir, dans cette circonstance, la preuve que Piccinni ne reculait pas devant une conception hardie et une infraction aux règles du théâtre, lorsqu'elle lui paraissait utile à l'expression de sa pensée. On se rappelle que la symphonie, placée par M. Gounod dans son opéra de la *Nonne sanglante*, a été considérée comme une innovation. On en trouve plusieurs autres exemples depuis 1784. Nous signalerons le récit d'Endymion, dans lequel l'orchestre joue un accompagnement fort élégant; la musique du ballet d'action, dont le sujet est le triomphe d'Isménie, et sa réception de nymphe de Diane, « imitée du rit antique, » comme le déclare l'auteur avec naïveté. Le second acte offre des longueurs dénuées d'intérêt; l'hymne des prêtresses ne suffisait pas pour en conjurer l'ennui. Le dernier acte renferme de beaux récitatifs auxquels il ne manque qu'une situation dramatique plus forte, plus émouvante. La scène dernière contient quelques phrases gracieuses en duo, et un joli chœur final; mais l'ouvrage en général est froid et ne se recommande que par la partie descriptive, celle qu'il importait de mettre en lumière, de faire connaître à nos lecteurs, pour rectifier la fausse opinion que plusieurs peuvent s'être faite de la musique du rival de Gluck, vaincu par lui, mais non sans honneur.

DIANE ET ENDYMION, opéra en deux actes, musique de Rey (Jean-Baptiste), représenté à l'Opéra en 1791.

DIANE ET L'AMOUR, opéra-comique, musique de Bouvard, représenté à la cour en 1730.

DIAVOLESSA (LA), opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1755.

DIAVOLO A QUATTRO (IL), **OSSIA LE DONNE CAMBIATE**, opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Bologne vers 1796.

DIAVOLO COLOR DI ROSA (UN), opéra italien, musique de Petrella, représenté au collége royal de musique San-Pietro a Majella en 1829.

DIAVOLO CONDANNATO A PRENDER MOGLIE (IL) [*le Diable condamné à prendre femme*], opéra italien, musique de Ricci (Louis), représenté à Naples en 1832.

DIAVOLO DELLA NOTTE (IL) [*le Diable de la nuit*], opéra italien, musique de Bottesini, l'habile contre-bassiste, représenté au théâtre de Sainte-Radegonde, à Milan, en décembre 1859.

DIAVOLO (IL) ou **IL CONTE DI SAN-GERMANO**, opéra italien en quatre actes, paroles de G. Peruzzini, d'après un drame français, musique de A. Traversari, représenté au théâtre Carcano, à Milan, le 10 juillet 1861.

DIDIO GIULIANO, opéra italien en trois actes, musique de Sabadini, représenté à Plaisance en 1687.

DIDO, opéra italien, musique de Andreozzi, représenté à Saint-Pétersbourg en 1784.

DIDO AND ÆNEAS, opéra anglais, musique de Purcell, représenté en Angleterre en 1695.

DIDON, tragédie lyrique en cinq actes, avec prologue, paroles de Mme Gillot de Sainctonge, musique de Desmarest, représentée à l'Opéra le 5 juin 1693. Cet ouvrage, entièrement oublié, se terminait nécessairement par

la mort de la reine de Carthage qui se permettait cette singulière métaphore, en se frappant d'un poignard :

> Perçons au moins son image,
> Puisqu'elle est encore dans mon cœur.

DIDON, opéra, musique de Graupner, représenté à Hambourg en 1707.

DIDON, opéra en trois actes, paroles de Marmontel, musique de Piccinni, représenté à l'Académie royale de musique le 1er décembre 1783. Le quatrième livre de l'*Enéide* et la tragédie de *Didon*, par Lefranc de Pompignan, ont fourni le plan et les situations de cet ouvrage. La musique fit une si grande impression à la cour de Fontainebleau, que Louis XVI voulut l'entendre trois fois de suite. Les mélodies sont pleines de grâce et de tendresse, et les accompagnements offrent une harmonie pure et élégante. Le rôle de Didon est admirablement traité. La grande scène : *Non! ce n'est plus pour moi, c'est pour lui que je crains*, est un chef-d'œuvre ; quant à l'air : *Ah! que je fus bien inspirée*, il figure à bon droit dans tous les recueils classiques.

DIDON, opéra sérieux en trois actes, musique de Storace, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres en 1792.

DIDON, grand opéra allemand, musique de Klein, écrit vers 1823.

DIDON, opéra allemand, de Lampert, représenté à Gotha au mois d'avril 1845.

DIDON ET ÉNÉE, grand opéra suédois, musique de Kraus, représenté à Stockholm en 1792.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Venise en 1641.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, musique de P. Mattioli, représenté à Bologne en 1656.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Galuppi, représenté à Naples vers 1724.

Ce fut en 1724 que Métastase fit représenter, à Naples, la tragédie de *Didone abbandonata*, qui excita un enthousiasme universel. Le poëte a suivi exactement le récit de Virgile. Ce sujet, souvent traité par les imagiers et les peintres sur vélin du moyen âge, venait de défrayer les livres imprimés au XVIe siècle, dans lesquels les *ystoires* de *Didon et d'Æneas* sont représentées dans de nombreuses gravures sur bois. On voit que, dès l'apparition du drame lyrique, le théâtre s'empare du personnage de Didon ; mais la pièce de Métastase resta pendant un siècle entier en possession de l'intérêt public sur toutes les scènes de l'Italie, et fut mise en musique par plus de quarante compositeurs de talent. La matière est inépuisable. Ce qu'il y a de remarquable dans cet opéra, qui fut presque le début du grand poëte, c'est qu'il ne renferme que des airs. Plus tard il introduisit des duetti et des chœurs dans ses ouvrages, mais ce fut toujours avec une regrettable réserve. Tel était le goût à cette époque. Une belle déclamation, expressive et harmonieuse, était considérée comme le principal attrait de la partie musicale. Voici l'indication de ces airs :

Dans le premier acte, les airs d'Enea : *Dovrei.... Ma no...*; de Selene, *Diro, che fida sei;* de Didone, *Son Regina, e sono amante ;* d'Osmida, *Tu mi scorgi al gran disegno;* de Jarba, *Fra lo splendor del trono ;* d'Araspe, *Se dalle stelle tu non sei guida;* d'Enea, *Quando saprai, chi sono;* de Jarba, *Son quel fiume, che gonfio d'umori ;* de Didone, *Non ha ragione, ingrato.*

Dans l'acte second, les airs de Selene : *Ardi per me fedele;* de Didone, *Ah! non lasciarmi, no ;* de Jarba, *Fosca nube il sol ricopra ;* d'Araspe, *Tacerò, se tu lo brami ;* d'Enea, *Tormento il più crudele;* de Selene, *Ogni amator suppone;* de Jarba, *Chiamami pur così;* de Didone, *Va lusingando Amore.*

Dans le troisième acte, les airs de Jarba : *La caduta d'un regnante ;* d'Osmida, *Quando l'onda, che nasce dal monte;* d'Enea, *A trionfar mi chiama ;* de Selene, *Io d'amore, oh Dio! mi moro ;* de Didone, *Va crescendo ;* de Jarba, *Cadrà fra poco in cenere :* de Didone, *Vado... Ma dove? Oh Dio !* Le long récitatif et l'air de Neptune qui servent de finale, *Tacete, o mie procelle.*

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Sarri, représenté au théâtre San-Bartolomeo, à Venise, en 1724.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Scarlatti, représenté à Rome en 1724.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1725.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Vinci, représenté à Rome au théâtre delle Dame en 1730.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Schiassi, représenté à Bologne en 1735.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Duni, représenté en Italie vers 1739.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1742.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Porpora, représenté vers 1742.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Vienne en 1745.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Manna, représenté à Venise en 1751.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Perez, représenté à Gênes en 1751.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Ciampi (Legrenzio-Vincenzo), représenté à Londres en 1754.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Bernasconi, représenté à la cour de Bavière en 1756.

DIDONE ABBANDONATA (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Traetta, représenté à Parme en 1764.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick en 1765.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de François Zanetti, représenté à Livourne en 1766.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Sarti, représenté à Venise en 1767.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1767.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Majo, représenté à Naples en 1769.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Mortellari, représenté à Naples en 1771.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Colla (Joseph), représenté à Turin en 1773.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de D. Mombelli, représenté à Crescentino en 1775.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien en deux actes, paroles de Métastase, musique de Schirer, représenté à Naples en 1776.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Schuster, représenté à Naples en 1776. Il en refit la musique et cet ouvrage fut donné de nouveau à Naples en 1779.

DIDONE ABBANDONATA (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Piticchio (François), représenté à Brunswick en 1780.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Ottani, représenté au théâtre de Forli vers 1780.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Anfossi, représenté à Naples en 1785.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1785.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gazzaniga, représenté à Venise en 1787.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Federici, représenté à Londres vers 1794.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1797.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Kozeluch, représenté à Vienne vers 1795.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Paër, représenté au théâtre de la Cour, à Paris, en 1810.

DIDONE ABBANDONATA, cantate composée par Rossini, pour Esther Mombelli, en 1811.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Reissiger, représenté à Dresde en 1823.

DIDONE ABBANDONATA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Mercadante, représenté à Turin en 1823.

DIDONE DELIRANTE, opéra italien, musique de C. Pallavicino, reorésenté à Venise en 1686.

DIESMAL HAT DER MANN DEN WILLEN (*Cette fois, l'homme est le maître*), opéra alle

mand, musique de Ordonetz, né dans la première moitié du XVIIIe siècle.

DIEU ET LA BAYADÈRE (LE), opéra-ballet en deux actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté à l'Académie royale de musique le 13 octobre 1830. Autant *Fenella* avait excité un intérêt sympathique dans la tragédie, dont elle a été la victime, autant la *Bayadère* a su captiver le public par des impressions toutes différentes. Sans le succès de Fenella, malheureuse et désolée, nous n'aurions pas eu la piquante et vive Zoloé. L'ouverture de cet opéra est une des jolies pièces instrumentales du compositeur. Nous citerons, parmi les morceaux les plus remarqués, le petit duo pour ténor et soprano : *Aux bords heureux du Gange*, chanté par Nourrit et Mme Damoreau. Levasseur joua le rôle du juge Olifour. Mlle Taglioni électrisa la salle par sa légèreté et ses grâces décentes. Elle était secondée par Mlle Noblet. Cet ouvrage n'a jamais quitté le répertoire.

DIEUX RIVAUX (LES) ou **LES FÊTES DE CYTHÈRE**, opéra-ballet en un acte, paroles de Briffaut et Dieulafoy, musique de Berton, Kreutzer, Persuis et Spontini. Il fut représenté à l'Académie royale de musique, à l'occasion du mariage du duc de Berry, le 21 juin 1816.

DILETTANTE D'AVIGNON (LE), opéra-comique en un acte, paroles d'Hoffman et de Léon Halévy, musique de F. Halévy, représenté pour la première fois à Paris le 7 novembre 1829. Le littérateur Hoffman, le collaborateur de Méhul et de Grétry, goûtait peu la musique italienne, et son antipathie lui avait inspiré une spirituelle boutade que Léon Halévy arrangea pour la scène de l'Opéra-Comique. Faisant allusion à l'insignifiance des livrets italiens, Hoffman proposait au maestro de mettre en musique ces vers attribués ironiquement à Malebranche :

Il fait en ce beau jour le plus beau temps du monde,
Pour aller à cheval sur la terre et sur l'onde.

Ce qu'il y a de singulier, c'est que le maestro Halévy a réussi à déguiser ce distique grotesque sous une fort jolie musique. L'ouverture est élégante ; le chœur syllabique, *Vive l'Italie*, est plein de verve, et le compositeur a rendu des points au caustique Hoffman, en terminant son *Dilettante* par un canon sur l'air : *Malbrough s'en va-t-en guerre.*

DILETTANTI DE HAUT PARAGE (LES) ou **LA RÉPÉTITION D'UN OPÉRA-BOUFFE**, opéra-comique allemand, musique de Albert Lortzing. Ce compositeur de mérite écrivit cet ouvrage pour le Grand-Théâtre de Francfort-sur-le-Mein, où il obtint beaucoup de succès en 1840.

DILIGENZA (LA), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Naples vers 1812.

DILUVIO UNIVERSALE (IL), opéra, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1830.

DIOCLETE, opéra italien, musique de Orgiani, représenté au théâtre San-Angelo, à Venise, en 1687.

DIOCLÉTIEN, opéra, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1682.

DIOCLÉTIEN ou **LE PROPHÈTE**, opéra anglais, musique de Purcell, représenté à Londres en 1690.

DIOCLEZIANO, opéra italien, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1674.

DIOGÈNE, opéra allemand, musique de Conradi (Jean-Georges), représenté à Hambourg en 1691.

DIOGÈNE ET ALEXANDRE, opéra en trois actes, musique de Grétry (non représenté).

DIOMEDE, opéra italien, musique de Novi, représenté en Italie vers le commeneement du XVIIIe siècle.

DIOMÈDE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Laserre, musique de Bertin, représentée par l'Académie royale de musique le lundi 28 avril 1710. Le personnage de Diomède fut chanté par Thévenard.

DIOMEDE PUNITO DA ALCIDE, opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1701.

DIONISIO, opéra italien, musique de Partenio, représenté à Venise en 1681.

DIONISIO, OVVERO LA VIRTÙ TRIONFANTE DEL VIZIO, opéra italien, musique de Franceschini, représenté à Venise en 1681. Une partie de la musique avait été composée par Partenio.

DIPORTI D'AMORE IN VILLA (I), opéra italien, musique de Sibelli, représenté au théâtre public de Bologne en 1681.

DIPORTI D'AMORE IN VILLA (I), opéra italien, musique de Buini, représenté à Bologne en 1719.

DIRCÉ, opéra, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1816.

DIRCÉ, opéra italien, musique de A. Peri, représenté à Reggio en mai 1843.

DIRECTEUR DE THÉÂTRE (LE), opéra de Mozart, représenté souvent sur les théâtres allemands. Voir L'IMPRESARIO (*Der Schauspiel-Director*).

DISCORDIA FORTUNATA (LA), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Venise en 1773.

DISCORDIA TEATRALE (LA), opéra-bouffe, musique de Asioli, représenté à Milan vers 1786.

DISEGNI DELLA DIVINA SAPIENZA (I), oratorio, musique de Sabadini, représenté à Parme en 1698.

DISERTORE (IL) [*le Déserteur*], opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1785.

DISERTORE (IL) [*le Déserteur*], opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Londres en 1789.

DISERTORE (IL), opéra italien, musique de Fiodo (Vincent), représenté à Rome en 1808.

DISERTORE (IL), **OSSIA AMORE FILIALE**, opéra semi-séria, musique de J.-S. Mayer, représenté à San-Mosè, à Venise, en 1811.

DISERTORE (IL), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1822.

DISERTORE SVIZZERO (IL), opéra italien, musique de Rossi (Lauro), représenté à Rome en 1832.

DISERTORE SVIZZERO (IL), opéra italien, musique de Pugni, représenté à Milan en 1833.

DISERTORE SVIZZERO, opéra italien, musique de Ricci (Louis) et Ricci (Frédéric), représenté à Naples vers 1836.

DISERTORE SVIZZERO (IL), opéra italien, musique de A. Pellegrini, représenté à Como en septembre 1841.

DISERTORI FELICI (I), opéra italien, musique de Marescalchi, représenté à Plaisance en 1784.

DISFATTA DI DARIO (LA) [*La défaite de Darius*], opéra italien, musique de Cafaro, représenté à Naples en 1756.

DISFATTA DI DARIO (LA), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Rome de 1773 à 1776.

DISFATTA DI DARIO (LA), opéra italien, musique de Traetta, représenté à Naples en 1778.

DISFATTA DI DARIO (LA), opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Milan en 1788.

DISFATTA DI MORI (LA), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Turin en 1791.

DISSIPATEUR (LE), drame, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Venise vers 1830.

DISSIPATEUR SANS ARGENT (LE), opéra, musique de E.-M. Jouve, représenté à Strasbourg le 15 novembre 1827.

DISSOLUTO PUNITO (IL), **OSSIA IL DON GIOVANNI**, drame italien en deux actes, musique de Mozart, représenté à Prague en 1787. Voir *Don Juan*.

DISSOLUTO PUNITO (IL), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Rome vers 1818.

DISTRISSED INNOCENCE, OR THE PRINCESS OF PERSIA (*l'Innocence malheureuse* ou *la Princesse de Perse*), opéra anglais, musique de Purcell, représenté en Angleterre en 1691.

DISTRUZZIONE DI GERUSALEMME (LA), opéra italien, musique de Giordani, représenté à Naples en 1788.

DISTRUZZIONE DI GERUSALEMME (LA), opéra religieux, musique de Zingarelli, représenté à Rome en 1810.

DISTRUZZIONE DI GERUSALEMME (LA), opéra italien, musique de Rastrelli (Joseph), représenté à Ancône en 1816

DISTRUZZIONE DE' MASNADIERI, opéra italien en un acte, musique de Diamanti, représenté au théâtre de Bologne en 1838.

DIVERTIMENTO IN CAMPAGNA (IL), opéra-buffa, musique de Astaritta, représenté à Dresde en 1783.

DIVERTIMENTO IN CAMPAGNA (IL), opéra italien en un acte, musique de Liverati, représenté en Italie en 1790.

DIVERTISSEMENT DE LA PAIX, opéra, musique de Dutartre, représenté à la Comédie-Italienne vers 1730.

DIVERTISSEMENT THÉÂTRAL, musique de Purcell, représenté à Londres en 1683.

DIVERTISSEMENTS DE L'ENDRIAGUE, comédie de Piron, musique de Rameau, composée pour l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain et exécutée le 3 février 1723.

DIVERTISSEMENTS DE LA DÉCADE (LES), opéra, musique de Foignet (Charles), représenté au théâtre de la Cité en 1794.

DIVERTISSEMENTS POUR L'ENRÔLEMENT D'ARLEQUIN, comédie, musique de Rameau, composée pour l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain et exécutée le 3 février 1726.

DIVERTISSEMENTS POUR LA ROSE, comédie de Piron, musique de Rameau, composée pour l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain et jouée le 5 mars 1744.

DIVERTISSEMENTS POUR LE FAUX PRODIGE, comédie de Piron, musique de Rameau, composée pour l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain et jouée le 7 septembre 1726.

DIVERTISSEMENTS POUR LES COURSES DE TEMPÉ, comédie de Piron, musique de Rameau, composée pour la Comédie-Française et exécutée le 30 août 1734.

DIVISIONE DEL MONDO (LA), opéra italien, musique de Legrenzi, représenté à Venise en 1675.

DIVORZIO PERSIANO (IL), **O IL GRAN BAZZARO DI BASSORA**, opéra-bouffe, musique de Generali, représenté à Trieste en 1829.

DO DE LA RUE (LES), saynète, paroles de M. Adam, musique de M. Rosenboom, représentée sur le théâtre Deburau, aux Champs-Elysées, en septembre 1858.

DOCTEUR ET L'APOTHICAIRE (LE), opéra anglais, musique de Storace, représenté à Londres au théâtre de Drury-Lane en 1788.

DOCTEUR FAUST (LE), opéra allemand, musique de Walter, écrit vers 1788.

DOCTEUR MAGNUS (LE), opéra en un acte, paroles de MM. Cormon et Michel Carré, musique de M. Ernest Boulanger, représenté à l'Opéra le 9 mars 1864. Le sujet appartient au genre fantaisiste. C'est une suite de scènes assez décousues et qui n'intéressent que médiocrement. Le docteur Magnus est un prédicateur zélé, mais non infatigable; après avoir endormi son auditoire, il s'endort à son tour. Son neveu Daniel, jeune étudiant allemand, arrive sur ces entrefaites; il profite de ce sommeil général pour déposer un baiser sur la joue d'une fillette nommée Rosa, qui donne un soufflet à son voisin; celui-ci jette de hauts cris, et voilà tout l'auditoire réveillé. Daniel met tout le village sens dessus dessous; il fait libéralement les honneurs de la cave de son oncle, et des ballots d'un colporteur dont il distribue les marchandises aux jeunes filles; il grise même le docteur, qui raconte ses peccadilles de jeunesse. Après avoir mis tout le village en liesse, Daniel part pour la guerre, Magnus reprend son prêche et les auditeurs se remettent à ronfler de plus belle. La musique a paru aussi légère que le livret; les couplets du docteur; l'allégro du duo entre Daniel et Rosa : *Pour M. Fritz, ma foi, tant pis!* un chœur de buveurs et de jeunes filles choisissant des dentelles, tels sont les fragments les plus remarqués pour leur facture élégante et facile. L'ouvrage a été chanté par Warot, Bonnesseur et Mlle Levielli.

DOCTEUR MIRACLE (LE), opérette en un acte, paroles de MM. Léon Battu et Ludovic Halévy, musique de MM. Lecocq et Bizet, représenté aux Bouffes-Parisiens en avril 1857. Ce sont deux partitions différentes écrites sur le même livret à l'occasion d'un concours ouvert par M. Offenbach. Le jury a décerné le premier prix *ex æquo* à MM. Lecoq et Bizet, et leurs partitions ont été exécutées successivement.

DOCTEUR MIROBOLAN (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Cormon et Trianon, musique de M. E. Gautier, représenté à l'Opéra-Comique le 28 août 1860. Le sujet de la pièce a été emprunté à une comédie d'Hauteroche, intitulée : *Crispin médecin*, et représentée à l'hôtel de Bourgogne en 1674, à une époque où Molière avait mis à la mode les plaisanteries à l'endroit des médecins. La scène la plus divertissante est celle dans laquelle Crispin, s'étant introduit chez le docteur Mirobolan, est obligé de passer pour un pendu, et se voit en danger d'être disséqué. Le jeu des acteurs fait un peu tort à l'audition de la musique, qui est bien faite et porte la marque d'études fortes et consciencieuses. On a remarqué le quintette de la demande en mariage, les couplets de Géralde : *La joie et la mélancolie;* l'air de Crispin et les couplets du grand Simon. Les rôles ont été créés par Couderc, Lemaire, Berthelier, Prilleux, Warot, Duvernoy, Mlles Lemercier, Révilly, Bousquet et Prost.

DOCTEUR MURNER (LE), opéra allemand en deux actes, musique de Schuster, représenté à Vienne vers 1778.

DOCTEUR SANGRADO (LE), opéra-comique en un acte, paroles d'Anseaume, musique de Duni et Laruette, représenté à l'Opéra-Comique le 13 février 1758.

DOJE LETTERE (LE), opéra-buffa, en dialecte napolitain, musique de Vinci, représenté au théâtre de' Fiorentini, à Naples, en 1719.

DOKTOR UND APOTHEKER (DER) [*le Médecin et l'apothicaire*], opéra allemand, musique de Ditters, représenté à Vienne en 1786.

DOMENICA, opéra anglais en deux actes, musique d'Ellerton, représenté en Prusse vers 1830.

DOMICIO, opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1695.

DOMINIQUE BALDI, opéra allemand, musique de Neeb, représenté à Francfort vers 1856.

DOMINO AZUL (IL) [*le Domino bleu*], opéra en trois actes, musique de Arrieta, représenté au théâtre d'opéra-comique espagnol de Madrid en 1852.

DOMINO NERO (IL) [*le Domino noir*], opéra italien, musique de Rossi (Lauro), représenté à Milan en 1849, d'après le livret français.

DOMINO NOIR (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Auber, représenté pour la première fois le 2 décembre 1837. Le livret est un des meilleurs du fécond vaudevilliste sous le rapport de la complication de l'intrigue et des épisodes scéniques dont l'invraisemblance ne diminue pas l'intérêt. Le choix du sujet toutefois n'est pas du meilleur goût, et porte l'empreinte des idées qui avaient cours en ce temps-là. Le *Domino noir* est l'opéra-comique le plus original d'Auber, celui dans lequel il s'est le plus abandonné à sa fantaisie charmante et à sa grâce mélodique. Les deux romances : *Le trouble et la frayeur*, et *Amour, viens finir mon supplice*, sont d'une suavité et d'une distinction enchanteresses; les couplets : *Une fée, un bon ange*, ont les mêmes qualités. Les couplets de dame Brigitte : *S'il est sur terre*, ont de la rondeur et de l'entrain ; ceux d'Inésille : *D'où venez-vous, ma chère*, beaucoup d'ingénuité; le grand air et les couplets syllabiques : *Ah! quelle nuit!* peignent avec bonheur les émotions de l'imprudente abbesse. Enfin la situation dramatique du dernier acte a fourni au compositeur une de ses plus belles inspirations. Le cantique avec chœur : *Heureux qui ne respire*, est de nature à désarmer les esprits timorés qui seraient tentés de reprocher aux auteurs d'avoir traité les choses saintes un peu trop sans façon. L'emploi que M. Auber a fait des rhythmes de la musique espagnole donne à l'ensemble de la partition une couleur locale fort bien appropriée au sujet. Mme Damoreau a chanté le rôle d'Angèle avec le plus grand succès; celui d'Horace a été un des meilleurs de Roger, qui, par son jeu et sa voix sympathique, parvenait à faire prendre presque au sérieux par le public la scène de la prise de voile.

DOMINO ROUGE (LE), opéra, musique de Lobe, représenté à Weimar en 1830.

DOMIZIANO, opéra, musique de Boretti, représenté en 1673.

DON AMBROGIO, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1762.

DON ANCHISE CAMPANONE, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1827.

DON ANCHISE CAMPANONE, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1773.

DON BUCEFALO, opéra-bouffe en trois actes, musique de M. Antoine Cagnoni, représenté au Théâtre-Italien le 9 novembre 1865.

DON CALASCIONE, opéra italien, musique de Latilla (fin du XVIIIe siècle).

DON CARLO, opéra italien, musique de Bona (Pietro), représenté à la Scala de Milan en 1847.

DON CARLO, opéra italien, livret de M. Beninzone, d'après le *Filippo* d'Alfieri, musique du chevalier de Ferrari, représenté au Théâtre-Scribe, à Turin, en juin 1863.

DON CARLOS ou **LA BELLE INVISIBLE**, opéra, musique de Duplessis (le chevalier Lenoir), représenté sur le petit théâtre des Elèves de l'Opéra de Paris en 1780.

DON CARLOS, opéra-comique en un acte, paroles de Léger et du Tremblay, musique de Deshayes, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique le 11 janvier 1800.

DON CARLOS, opéra, musique de Costa

(Michel), représenté à Londres le 29 juin 1844.

DON CARLOS, opéra italien, musique de Vincenzo Moscuzza, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, le 25 mai 1862.

DON CARLOS, opéra en cinq actes, livret de Méry et Camille du Locle, musique de M. Verdi, représenté à l'Opéra le 11 mars 1867. On a généralement remarqué que, dans cet ouvrage, M. Verdi avait modifié son style, qu'il avait cherché à se plier au goût français; et là-dessus on s'est lancé dans des théories auxquelles probablement le maître lombard n'a jamais pensé. On a semblé oublier qu'il n'avait écrit qu'une seule fois pour notre scène, et il y a longtemps : c'était son opéra des *Vêpres siciliennes*. Celui de *Jérusalem* n'était qu'un arrangement. Dans l'espace de douze années, il est bien naturel de penser que M. Verdi, dont les relations avec nos théâtres sont constantes, a dû acquérir une connaissance plus parfaite de notre langue, une expérience plus sûre du public français. Il n'a nullement modifié son tempérament artistique; seulement il a composé sur des paroles françaises, et conséquemment la déclamation, les effets scéniques auxquels la bonne accentuation du texte n'est pas étrangère, la diction lyrique, tout cela est plus frappant de vérité, plus saisissant que dans les autres ouvrages dont la traduction, quelque habile qu'elle soit, ne peut que dissimuler les qualités de cette nature. Les fragments les plus beaux du nouvel ouvrage de M. Verdi sont la cavatine du marquis de Posa, la scène du troisième acte, dans laquelle l'infant Carlos embrasse la cause des députés flamands, l'air de Philippe II :

Je dormirai sous ces voûtes de pierre,

plein d'une sombre mélancolie, et l'air de la princesse d'Eboli. *Don Carlos* est l'œuvre d'un grand musicien; mais il y a des longueurs, peu de variété, et moins de mélodie que dans les autres ouvrages du maître. En outre, la pièce, quoique empruntée au drame de Schiller, est d'un ennui mortel et n'offre au public que des impressions pénibles et désagréables.

Voici la distribution de cet ouvrage : Philippe II, Obin; don Carlos, Morère; le marquis de Posa, Faure; le grand inquisiteur, Belval; un moine, David; Elisabeth de Valois, Mme Sass; la princesse Epoli, Mme Gueymard; un page, Mlle Levieilli.

DON CÉSAR DE BAZAN, opéra anglais, composé par Vincent Wallace, sur le sujet emprunté au drame français joué à la Porte-Saint-Martin. Cet ouvrage fut représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, au mois de novembre 1845.

DON CHISCIOTTO IN SIERA MORENA, opéra, musique de Conti (François), traduit par Müller, et joué à Hambourg en 1722.

DON CHISCIOTTO, opéra italien, musique de Treu, représenté à Breslau en 1727.

DON CHISCIOTTO, opéra italien, musique de J. Holzbauer, représenté à Vienne vers 1756.

DON CHISCIOTTO, opéra italien en un acte, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1771.

DON CHISCIOTTO, opéra en deux actes, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à New-York vers 1827.

DON CHISCIOTTO DELLA MANCIA, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1776.

DON CHISCIOTTO, opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1770.

DON CHISCIOTTO, opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Paris en 1791.

DON CHISCIOTTO, opéra italien, musique de Generali, représenté à Milan en 1806.

DON CHISCIOTTO, opéra-buffa, musique de Mazzucato, représenté au théâtre de la Canobiana vers 1837.

DON CICCIO, opéra italien, musique de Vinci, représenté au théâtre de' Fiorentini à Naples en 1724.

DON COCAGNO, opéra italien, musique de Drieberg, représenté à Berlin vers 1810.

DON DESIDERIO, opéra-bouffe en deux actes, livret du comte Giraud, d'après la pièce intitulée l'*Obligeant maladroit*, musique du prince Joseph Poniatowski, représenté à Pise en 1839, et au Théâtre-Italien le 16 mars 1858. Cet opéra fut joué à Rome pour la première fois en 1842. La pièce est amusante. Il s'agit d'un malencontreux personnage qui ne fait que des maladresses. Il croit mort un de ses amis qui se porte bien, annonce à sa femme brusquement son veuvage, contribue à la faire déshériter; puis, afin de réparer le mal qu'il a fait, lui propose sa main et sa fortune; mais le défunt n'est pas mort et revient

pour lui sauter à la gorge. La droiture des intentions de don Desiderio est aussi manifeste que sa mauvaise chance, et tout ce monde l'embrasse. La musique, écrite par le prince amateur, est dans le goût italien ; facile, courante, correcte, vive et assez superficielle. L'instrumentation est un peu bruyante. On a remarqué la romance d'Angiolina, le sextuor *Lo dico; Non lo dico,* qui rappelle les meilleures scènes bouffes de l'ancien répertoire italien. *Don Desiderio* a été joué par Zucchini, Corsi, Mario, Mme Salvini Donati.

DON FABIO, opéra-buffa, paroles et musique de Giuseppe Penso, représenté au théâtre Goldoni, à Livourne, en octobre 1862.

DON FALLOPIO, opéra italien, musique de Tarchi, représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1784.

DON GARZIA, opéra italien, musique de Costamagna, représenté au théâtre Carlo-Felice, de Gênes, le 26 décembre 1838.

DON GIOVANNI, opéra semi-seria, musique de Albertini, représenté à Venise en 1784.

DON GIOVANNI, OSSIA IL CONVITATO DI PIETRA, opéra italien, musique de Righini, représenté à Prague vers 1779.

DON GIOVANNI, OSSIA IL CONVITATO DI PIETRA, opéra en deux actes, livret de Da Ponte, musique de Mozart. Voir *Don Juan.*

DON GIOVANNI, OSSIA IL CONVITATO DI PIETRA, opéra italien, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Fano en 1788.

DON GIOVANNI TENARIO, opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Lucques en 1792.

DON GONZAB DE CORDOBA, opéra espagnol, musique de Reparaz (D. Antonio), représenté à San-Juan de Oporto en 1857.

DON GREGORIO IN IMBARRAZZO, opéra italien, musique de J. Mosca, représenté en Italie vers 1813.

DON GREGORIO NELL' IMBARRAZZO, opéra-bouffe, musique de Airoldi, représenté à Venise en 1850.

DON GREGORIO ou LE PRÉCEPTEUR DANS L'EMBARRAS, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Sauvage et de Leuven, musique de M. le comte Gabrielli, représenté à l'Opéra-Comique le 17 décembre 1859. La comédie du comte Giraud, le *Précepteur dans l'embarras*, a fourni la plupart des scènes de cet opéra-comique, comme elle avait déjà défrayé l'opéra de Donizetti, l'*Ajo nell' imbarrazzo.* La musique est agréable et écrite avec facilité. On a remarqué la complainte de *Daniel dans la fosse aux lions*, avec accompagnement d'orgue, et le trio de la répétition du *Diable amoureux.* Joué par Couderc, Crosti, Warot, Lemaire, Nathan, Mlles Pannetrat, Lemercier et Prost.

DON GUALTERIO IN CIVETTA, opéra italien, musique de Mortellari, représenté à Florence en 1776.

DON JUAN (IL DISSOLUTO PUNITO, OSSIA DON GIOVANNI), opéra en deux actes, paroles de l'abbé Da Ponte, musique de Mozart, représenté pour la première fois à Prague, le 4 novembre 1787. Mozart fut si satisfait de la manière dont la troupe de Bondini avait chanté ses *Noces de Figaro*, écrites en 1786 pour Vienne, qu'il convint, avec le directeur de cette troupe, de charger l'abbé Da Ponte, qui avait déjà arrangé pour la scène lyrique le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, de tailler un livret dans le *Festin de Pierre* de Molière, et d'en faire un opéra, *da metersi in musica.* Mozart s'engageait à remettre la partition achevée pour la saison d'automne, moyennant le prix de 100 ducats (1,200 fr.). Mozart revint à Prague vers la fin de l'été, et il livra son opéra le 28 octobre. Il est bien extraordinaire qu'un tel ouvrage ait pu être appris en sept jours. Mais ce sont les dates de l'histoire.

Le sujet de *Don Juan* appartient originairement au poëte espagnol Tirso de Molina. Nous venons de voir qu'il a été traité successivement par Albertini, Righini, Fabrizzi et Gazzaniga. Scudo, dans la *Revue des Deux Mondes* d'abord, puis dans son livre intitulé : *Critique et littérature musicale*, a publié un travail long et bien fait sur *Don Juan.* Comme il a résumé tout ce qui a été écrit sur les différentes parties de ce chef-d'œuvre depuis un demi-siècle, nous en donnons des extraits en retranchant les tirades soi-disant philosophiques et les citations peu exactes qui étaient familières à l'écrivain. « Le caractère de don Juan a été le sujet de nombreux commentaires. La critique a souvent agité la question de savoir si Tirso de Molina était le véritable créateur de ce type de la passion révoltée, et quels étaient les emprunts qu'a pu faire à l'écrivain espagnol l'auteur du *Misanthrope.* Il ne saurait y avoir de doute pour nous sur l'origine de ce caractère étrange : il

est sorti tout vivant de la légende du moyen âge fécondée par l'imagination espagnole, du mélange de la foi chrétienne et de la fantaisie populaire. C'est là que le premier et obscur chroniqueur espagnol qui s'est occupé de ce personnage héroïque en a puisé l'histoire. C'est aussi dans la légende chrétienne, modifiée par l'imagination du peuple allemand, que Gœthe a trouvé le caractère tout métaphysique du docteur Faust. Trois conditions sont nécessaires, en effet, pour que le caractère de don Juan puisse exister et se produire : 1° un dogme qui refrène les appétits de la chair, qui fasse du mariage une institution divine, et de la vie future une conséquence du gouvernement de la Providence ; 2° le respect de la femme ordonné par la religion, sanctionné par les lois et les mœurs ; 3° la fougue des passions, l'impérieuse vivacité des désirs, l'instinct de la liberté enfin prenant sa source dans la rigueur de la règle même qui en comprime l'essor ; car, pour qu'il y ait de l'héroïsme à braver la loi, il faut qu'elle existe, appuyée de toutes les forces de la société, et qu'on ne puisse échapper à la pénalité qu'elle inflige dans ce monde qu'en tombant sous les coups de la justice éternelle. Il faut qu'il y ait au-dessus de la vie un juge suprême, qui donne raison à la conscience et rétablisse l'ordre troublé par le vice triomphant. Don Juan était un caractère impossible chez les Grecs et chez les Romains. Il est un produit de la poétique du christianisme; et sans la religion qui condamne l'abus des plaisirs et qui enseigne l'immortalité de l'âme, les crimes de ce héros moderne ne seraient que les peccadilles d'un sybarite ou d'un bel esprit de l'antiquité. »

Mozart avait trente et un ans. Il venait de perdre son père, pour lequel il n'avait jamais cessé d'avoir la plus tendre affection, et quatre mois après, son plus intime ami, le docteur Sigismond Barisani, premier médecin de l'hôpital de Vienne. Mozart, dont la santé était depuis longtemps chancelante, ressentit un chagrin profond et une atteinte mortelle de cette double perte. « C'est dans de telles dispositions qu'il partit pour Prague avec le libretto de *Don Giovanni,* dont il avait tracé les principales idées et achevé même plusieurs morceaux. Suivi de sa femme, il descendit d'abord à l'hôtel des *Trois-Lions*, sur la place au Charbon. Quelques jours après, il accepta un logement dans la maison de son ami Dussek, située à l'extrémité d'un faubourg pittoresque qui domine la ville. C'est là, dans une chambre bien éclairée, ayant sous ses fenêtres l'aspect réjouissant des beaux vignobles de Kosohirz chargés de fruits, de parfums et de feuilles jaunissantes, où venaient expirer les rayons mélancoliques du soleil d'automne; c'est là que Mozart a terminé le poëme où gémit encore son âme immortelle. C'est pendant les heures tranquilles de la nuit que Mozart, comme Beethoven, aimait à travailler, et qu'il trouvait ses plus heureuses inspirations. Séparé ainsi du monde extérieur, débarrassé des soucis vulgaires de la vie, promenant son regard ému dans l'infini des cieux, en face de son piano et de son idéal, il s'abandonnait au souffle du sentiment qui l'enlevait sur ses ailes divines.» La composition de la troupe Bondini, pour laquelle Mozart a écrit son chef-d'œuvre, était des plus satisfaisantes. Voici quelle était la distribution des rôles : don Giovanni, signor Bassi, âgé de vingt-deux ans, belle voix de baryton, chanteur et comédien excellent ; dona Anna, signora Teresa Saporiti, voix magnifique de soprano sfogato; dona Elvira, signora Catarina Micelli, talent d'expression ; Zerlina, signora Catarina Bondini, femme du directeur; don Ottavio, signor Antonio Baglioni, voix de ténor douce et flexible; Leporello, signor Felice Ponziani, *basso comico* excellent : don Pedro et Masetto, signor Giuseppe Lolli. Mozart dirigeait toutes les répétitions. Il appelait chez lui les chanteurs pour les faire étudier, leur donnant ses conseils sur la manière d'exécuter tel ou tel passage, les éclairant sur le caractère du personnage qu'ils représentaient, et se montrant très-difficile sur le fini des détails et la précision de l'ensemble. Il reprochait souvent aux virtuoses de presser trop les mouvements et d'altérer par leur pétulance italienne la grâce de ses mélodies. A la première répétition générale, peu satisfait de la manière dont la signora Bondini exprimait la terreur de Zerlina dans le finale du premier acte, lorsque, entraînée par don Juan, elle jette le cri sublime de la pudeur au désespoir, Mozart quitta subitement l'orchestre et monta sur la scène. Il fit recommencer le finale à partir du *minuetto.* Caché derrière une coulisse, il attendit le passage en question, et puis s'élança tout à coup sur la Bondini, qui, fort effrayée, poussa un cri aigu. « Voilà qui est bien, dit-il : c'est ainsi qu'il faut crier. » Quand on fut arrivé à la scène du second acte, où don Juan apostrophe la statue du commandeur, qui lui répond : *Di rider finirai...* ce récitatif mesuré, d'un si admirable

caractère, n'était d'abord accompagné que par trois trombones. Comme l'un des trombonistes attaquait toujours faux la note qui lui était confiée, Mozart s'approcha de son pupitre pour lui expliquer la manière de s'y prendre. Blessé dans son amour-propre, le musicien lui répliqua avec aigreur : « On ne joue pas ainsi du trombone, et ce n'est pas de vous que je l'apprendrai. — Vous avez raison, lui répondit en riant Mozart ; Dieu me garde de vouloir vous enseigner ce que vous savez mieux que moi ! Mais veuillez avoir la bonté de me donner un instant votre partie, j'arrangerai cela d'une manière plus commode... » Et d'un trait de plume il ajouta à l'accompagnement primitif trois hautbois, trois clarinettes et trois bassons.

» On sait comment fut écrite l'ouverture de *Don Juan*. La veille de la première représentation, Mozart passa gaiement la soirée avec quelques amis. L'un de ceux-ci lui dit : « C'est demain que doit avoir lieu la première représentation de *Don Giovanni*, et tu n'as pas encore terminé l'ouverture ! » Mozart feignit un peu d'inquiétude, se retira dans sa chambre, où l'on avait préparé du papier de musique, des plumes et de l'encre, et se mit à composer vers minuit. Sa femme, qui était à côté de lui, lui avait apprêté un grand verre de punch, dont l'effet, joint à la fatigue extrême, assoupissait fréquemment le pauvre Mozart. Pour le tenir éveillé, sa femme se mit à lui raconter des contes bleus, et trois heures après il avait terminé cette admirable symphonie. Cependant, ainsi que le fait observer très-judicieusement M. Oulibicheff, ce miracle est peut-être moins grand qu'on ne le pense, Mozart, comme Rosini, ayant l'habitude de composer de tête ses plus grands morceaux, les gardait très-longtemps dans sa mémoire, et, lorsqu'il se mettait à écrire, il ne faisait guère que copier. Il est au moins probable que c'est ainsi qu'a été composée l'ouverture de *Don Juan*. Le lendemain à sept heures du soir, un peu avant le lever du rideau, les copistes n'avaient pas encore fini de transcrire les parties d'orchestre. A peine avaient-ils apporté les feuilles encore humides, que Mozart fit son entrée à l'orchestre et se mit au piano, salué par de nombreux applaudissements. Quoique les musiciens n'eussent pas eu le temps de répéter l'ouverture, conduits par un chef habile, Strobach, ils l'exécutèrent à première vue avec une telle précision, que l'assemblée éclata en transports d'enthousiasme. Pendant que Leporello chantait l'introduction, Mozart dit en riant à ses voisins : *Quelques notes sont tombées sous les pupitres ; néanmoins l'ouverture a bien marché.*

» Le succès de *Don Juan* fut immense : chaque morceau fut redemandé, et la ville de Prague se montra digne du grand homme qui lui avait donné un pareil chef-d'œuvre. L'opéra de *Don Juan*, après avoir été représenté pendant une quinzaine d'années consécutives par une troupe de chanteurs italiens qui desservait les villes de Leipzig et de Prague, fut traduit en langue bohême, et mis ainsi à la portée du peuple, qui s'en montra tout aussi bon appréciateur que les classes supérieures pour lesquelles il avait été composé.

» *Don Juan* fut représenté à Vienne en 1788. Mozart ajouta alors à la partition primitive quatre nouveaux morceaux : 1° l'air de Leporello, au second acte : *Ah! pieta signori miei!* 2° le duo entre Leporello et Zerlina : *Per queste tue manine ;* 3° l'air de dona Elvira : *Mi tradi quell' alma ingrata!* 4° celui de don Ottavio : *Della sua pace.* Cette partition n'eut pas à Vienne le retentissement qu'elle avait obtenu dans la capitale de la Bohême. Comprise par quelques esprits d'élite et par les maîtres de l'art, le public resta presque indifférent devant une si grande merveille. Il courait en foule applaudir la *Tarare* de Salieri, dont on a oublié jusqu'au nom, et laissait dona Anna exhaler sa douleur dans une salle déserte. Mozart, qui a toujours eu la conscience de son génie, et qui savait que *Don Juan* en était l'expression la plus parfaite, disait, pour se consoler de l'indifférence du public viennois : « *Don Juan* a été composé pour les habitants de la ville de Prague, pour quelques-uns de mes amis et surtout pour moi. » Un jour que l'opéra de *Don Juan* était critiqué avec amertume devant Haydn, celui-ci répondit avec la modestie d'un grand maître : « Il est difficile de décider qui de vous a raison, messieurs ; tout ce que je puis dire, c'est que Mozart est le plus grand compositeur qui existe en ce moment. »

» *Don Juan* fut représenté à Berlin le 12 octobre 1791. Excepté deux critiques célèbres, Reichard et Runzen, qui apprécièrent dignement le chef-d'œuvre de Mozart, cette magnifique création passa inaperçue du public ordinaire. Mozart n'a pu jouir du bonheur ineffable d'entendre interpréter comme il l'avait conçu le drame de son cœur. Il en est presque toujours ainsi de ces grandes conceptions de l'esprit humain qui devancent le temps, et qui sont destinées à faire l'éduca-

tion de la postérité. Ce n'est qu'après la mort du sublime compositeur, et à partir des premières années de ce siècle, que les compatriotes de Mozart commencèrent à goûter la musique de *Don Juan*, qui dès lors se répandit dans tout le nord de l'Europe. A Moscou, à Saint-Pétersbourg, à Londres, *Don Juan* devint l'opéra favori de cette partie des classes supérieures qui cultive les beaux-arts. Il ne pénétra en Italie que vers 1814. Il fallut des mois entiers de pénibles études avant qu'une société d'amateurs d'élite parvînt à le déchiffrer d'une manière supportable; mais jamais la nation italienne ni les autres peuples du Midi n'ont pu se familiariser avec cette musique d'un spiritualisme si profond. Les virtuoses italiens, sauf de rares exceptions, se sont toujours montrés hostiles au génie de Mozart, et il n'y a pas longtemps qu'une cantatrice célèbre disait, à une répétition générale de *Don Juan* : *Non capisco niente a questa maledetta musica.* »

L'ouverture en *ré* mineur est une véritable introduction instrumentale au drame lui-même. Elle en reproduit le caractère dominant, et telle était bien l'intention de Mozart. puisqu'il ne lui a pas donné de terminaison, mais l'a enchaînée à l'air de Leporello, qui sert de début à l'ouvrage. « Les quatre principaux personnages apparaissent successivement sous les traits les plus saillants de leur caractère, et le choc qui les rapproche et engage l'action fait jaillir de sombres pressentiments. Cette introduction se divise en quatre épisodes. Enveloppé de son manteau et assis devant la porte d'une maison espagnole où don Juan a pénétré furtivement pendant la nuit, Leporello se lamente sur le sort qui le condamne à servir. Il chante une sorte de récitatif mesuré d'un rhythme franc, d'un caractère plein de rondeur. La phrase incidente par laquelle Leporello exprime l'intention d'abandonner son état et de se faire aussi homme de qualité :

Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir,

se distingue par l'élégance de la mélodie comme par le *brio* des accompagnements. Rien n'échappe au génie de Mozart.

« Une gamme ascendante et rapide, parcourue diatoniquement par les premiers violons, annonce le second épisode et l'arrivée de don Juan, poursuivi par dona Anna qui se suspend à son bras. — Il en résulte un trio où le désespoir de la femme outragée, le trouble du séducteur et la poltronnerie de Leporello sont exprimés à la fois et tour à tour d'une manière admirable. — Je m'attacherai à tes pas comme une furie désespérée (*come furia disperata*), s'écrie dona Anna en poussant un cri héroïque qui se prolonge depuis le *si* bémol du médium jusqu'au *la* bémol en haut; et cette phrase isolée, d'une vigueur singulière, amène la rentrée de Leporello, tout tremblant, dans le milieu harmonique. Le trio s'achève avec une plénitude d'ensemble qui se concilie avec l'aisance des parties et la diversité des caractères. Survient tout à coup le commandeur, tenant une épée dans sa main tremblante. Il provoque don Juan, qui lui répond avec le dédain de la jeunesse. — Tu n'échapperas pas à ma vengeance! s'écrie le vieillard. — *Misero!* réplique don Juan avec un mélange d'orgueil et de pitié, *approche donc, puisque tu veux mourir!* Ces quelques paroles de récitatif mesuré sont d'une incomparable beauté. Il est impossible d'exprimer avec plus de profondeur et moins de notes l'ivresse, l'intrépidité de la passion qui s'indigne des obstacles qu'on oppose à ses transports. Le combat s'engage. L'orchestre en marque les coups périodiques par une succession de gammes que les premiers violons échangent avec les basses, et qui fuient devant l'oreille comme l'éclair précurseur de l'orage. Une suspension sur l'accord mélancolique de *septième diminuée* annonce la fin de la lutte. Le trio qui succède, entre don Juan, le commandeur expirant et Leporello, est un morceau unique dans l'histoire de l'art musical. Le génie de Mozart, tendre, profond, pathétique et religieux, s'y révèle tout entier. Ecrit dans un rhythme solennel et dans le ton de *fa* mineur, si propre à disposer l'âme à une douce tristesse, ce trio, qui ne dure que dix-huit mesures, renferme, dans un cadre resserré et comme dans un accord suprême, l'idée fondamentale de ce drame mystérieux. Pendant que le commandeur exhale le dernier souffle de la vie, en poussant quelques notes entrecoupées de longs silences, dona Anna, qui, pendant le combat du commandeur avec don Juan, était allée chercher du secours, revient accompagnée de domestiques et de don Ottavio. Elle jette un cri de terreur en apercevant le corps inanimé de son père. Le récitatif qui exprime son désespoir est de la plus grande beauté; le duo qu'elle chante ensuite avec son fiancé est de ce style à la fois énergique et tendre qu'on admire à toutes les pages de cette admirable partition. La partie de don Ottavio est empreinte de cette délicatesse de

sentiment, de cette réserve respectueuse d'un jeune homme bien né qui console la femme promise à son amour. Quoi de plus exquis, par exemple, que le passage suivant :

Lascia, o cara,
La rimembranza amara!

Donna Anna et don Ottavio partis, une ritournelle vive et brisée annonce l'arrivée de dona Elvira. L'air qu'elle chante est un morceau remarquable qui exprime une nuance très-compliquée de la passion. En effet, donna Elvira est la femme légitime de don Juan. Il n'a pu la séduire qu'en touchant son cœur, qu'en l'attachant à sa destinée par un lien solennel. Il y a dans les cris et dans les larmes de cette femme non-seulement la douleur d'une amante qui implore, mais aussi l'indignation de l'épouse qui revendique la foi promise, son droit méconnu. Lorsqu'elle s'écrie avec transport :

Ah! chi mi dice mai
Quel barbaro dov'è?

on sent que, malgré les éclats de sa colère, elle est toute prête à pardonner, si un sourire de regret lui rappelle dans l'époux infidèle l'homme qui a su la charmer. Les imprécations de donna Anna nous apprennent qu'elle a été la proie de la ruse et de la force, tandis que les larmes de donna Elvira témoignent qu'elle est une victime de l'amour. La phrase qui forme la conclusion de ce bel air, écrite en notes syncopées qui se poursuivent et s'enflamment en se heurtant, est une explosion du cœur où la fureur se mêle à la tendresse. Don Juan, qui entend de loin la voix d'une femme éplorée, s'en approche en disant :

Cerchiam di consolare
Il suo tormento.

Ah! oui, murmure tout bas Leporello :

Cosi ne consolò
Mille e otto cento.

Ces derniers mots nous préparent très-bien à la scène qui suit. Leporello est chargé par don Juan, qui s'esquive, d'expliquer à donna Elvira les raisons qui lui ont fait déserter la maison conjugale. Il s'acquitte de sa mission en valet complaisant qui se joue de la douleur et de la crédulité de cette pauvre femme. C'est alors qu'il chante l'air si fameux de *Madamina*, où il énumère avec l'emphase et la malignité d'un historiographe les nombreuses conquêtes de son maître dans les différentes parties du monde.

Dès les premières mesures, on sent la verve comique petiller dans l'accompagnement et préparer ainsi l'auditeur au récit pompeusement ironique que va faire Leporello. Tandis que les basses et les violons parcourent en trépignant les notes intégrantes de l'accord de *ré* majeur, les seconds violons et les altos remplissent le vide en plaquant tout entier l'accord parfait de la même tonalité. Survient-il une image gracieuse, un éclair de sentiment qui élève le récit à un degré plus lyrique, aussitôt la mélodie se développe, l'orchestre se colore et se remplit d'harmonies charmantes et mystérieuses. Ainsi, à la dix-septième mesure de la première partie, lorsque Leporello s'attache à spécifier le nombre de victimes que don Juan a faites dans chaque contrée, les hautbois et les cors font entendre un joyeux ramage de tierces qui égaye l'oreille, de même qu'un bouquet de fleurs printanières charme le regard. Pendant ce temps, les violons et les basses se défient et se répondent par des gammes diatoniques que les premiers descendent et que les secondes remontent avec une étincelante rapidité. Ce dernier trait d'accompagnement se trouve aussi dans l'air : *Non più andrai* du *Mariage de Figaro*. Tout à coup le mouvement, la tonalité et la mesure changent. Leporello, voulant décrire les qualités physiques et morales qui attirent son maître auprès de chaque femme, se met à chanter un *cantabile* à trois temps où brille cette finesse tempérée de grâce qui forme l'une des qualités intimes du génie de Mozart.

L'air de *Madamina* est un morceau parfait dans son genre. C'est un mélange exquis de grâce et de finesse, d'ironie et de sentiment, de déclamation comique et de mélodie, le tout relevé par la poésie et la science des accompagnements. Rien de trop, rien d'excessif, tous les éléments concourent à l'harmonie de l'ensemble : chaque mot est illuminé par l'imagination du compositeur, sans que ces clartés de détail nuisent à l'effet général. La gaieté de Mozart est une gaieté bénigne, qui s'attaque aux vices et aux ridicules de la grandeur sans fronder l'autorité, qui se moque des résultats sans pénétrer jusqu'au principe; c'est une gaieté sereine qui s'attendrit parfois, qui n'a rien de l'âcreté de la gaieté moderne.

Leporello et don Juan ayant quitté successivement la scène, l'on voit arriver une troupe de joyeux paysans. C'est une noce de village, c'est la jeune et jolie Zerlina avec son fiancé Masetto et leurs amis qui chantent et dansent en l'honneur de leur prochain mariage. Le chœur et le petit duo qui s'en détache sont d'une mélodie vive et gracieuse :

c'est une idylle charmante, respirant la fraîcheur du printemps et les douces illusions de la vie. Don Juan et le ministre de ses plaisirs surviennent au milieu de cette folle et simple jeunesse. Après avoir jeté un regard de convoitise sur Zerlina, après avoir éveillé sa coquetterie par des propos galants, il ordonne à Leporello de le débarrasser de la jalousie de Masetto en conduisant tout ce monde dans son château. Leporello exécute en murmurant les ordres perfides de son maître; et don Juan, resté seul avec Zerlina, chante avec elle un duo qui est le joyau le plus adorable qui soit sorti des mains de Mozart. »

Ce dernier jugement de Scudo nous semble empreint d'exagération ; il y a dans l'œuvre du maître mille choses plus remarquables que ce petit duo. La situation est une des plus hardies qu'on ait mises au théâtre et une des moins poétiques au fond. Mozart a jeté sur ces rudesses comme un voile de distinction mélancolique. Don Juan en est moins odieux, et la crédulité de Zerline plus excusable, voilà tout : ce n'est pas là un chef-d'œuvre. L'air de Cherubin *Voi che sapete* lui est bien supérieur.

DON GIOVANNI.
Là ci darem la mano!
Là mi dirai di si,
Vedi, non è lontano
Partiam ben mio da qui.

ZERLINA.
Vorrei, e non vorrei,
Mi trema un poco il cor,
Felice è ver sarei,
Ma può burlarmi ancor.

DON GIOVANNI.
Vieni, mio bel diletto,

ZERLINA.
Mi fa pietà Masetto.

DON GIOVANNI.
Lo cangierò tua sorte.

ZERLINA.
Presto non son più forte.

DON GIOVANNI.
Vieni, vieni.

ZERLINA e DON GIOVANNI
Andiam, mio bene,
A ristorar pene
D'un innocente amor.

Les deux phrases les plus caractérisées de ce duo célèbre sont dans la bouche de Zerline : *Mi fa pietà Masetto*, et *Presto non son più forte*. Elles expriment parfaitement l'aveu d'un cœur qui ne lutte plus et se rend à merci. Cette première partie est ravissante, mais l'allegro n'a rien de saillant.

Donna Elvira paraît et démasquel e traître : *Ah! fuggi il traditore*. Donna Anna et don Ottavio entrent en scène, et alors se développe ce quartetto admirable :

Non ti fidar, o misera,
Di quel ribaldo cor!

à la suite duquel dona Anna reconnaît dans don Juan l'assassin de son père.

Le récit de cette nuit affreuse, fait par la fille du commandeur, est d'une déclamation aussi forte, aussi tragique que les plus beaux récitatifs de Gluck. Cependant don Juan fait les préparatifs de la fête qui doit réunir tous les plaisirs; il donne ses ordres à Leporello dans un air resté populaire :

Fin' ch' han dal vino
Calda la testa,
Una gran festa
Fà preparar!

Rien de plus chaleureux et de plus mouvementé que l'instrumentation de ce *presto*. L'air de Zerline implorant le pardon de Masetto est d'une suavité enchanteresse :

Batti, batti, o bel Masetto
La tua povera Zerlina
Starò qui come agnellina
Le tue botte ad aspettar.

Le violoncelle suit la gracieuse mélodie accompagnée *con sordini* par les instruments à cordes, jusqu'à ce que la réconciliation ait eu lieu entre la villageoise et son fiancé.

Ah! lo vedo
Non hai core.

L'allegro *Pace, pace, o vita mia*, offre dans l'accompagnement des gammes ascendantes et descendantes produisant l'effet le plus harmonieux. C'est comme une image du fleuve de félicité que se promettent ces deux amants :

In contenti ed allegria
Notte e di vogliam passar.

Le finale du premier acte passe à bon droit pour un des chefs-d'œuvre de la musique dramatique. Il se compose de neuf motifs ou épisodes principaux. Une querelle de ménage entre Zerlina et Masetto ; un petit duo entre don Giovanni et la Contadina, suivi d'un ensemble à trois voix accompagné par le petit orchestre sur le théâtre; l'entrée de dona Elvira, de dona Anna et de don Ottavio, masqués; ces trois personnages viennent observer don Juan et s'assurer de sa culpabilité, sinon de sa personne. Laissons la parole à Scudo :

« Leporello ayant ouvert une fenêtre pour laisser pénétrer dans la salle du festin la fraîcheur du soir, on entend les violons du petit orchestre, qui est derrière les coulisses, dégager les premiers accords d'un menuet adorable. « Voyez un peu, monseigneur, les beaux masques que voilà, s'écrie Leporello. — Eh bien, fais-les entrer, répond don Juan d'un air dégagé et courtois. — Approchez donc, *signore maschere*, réplique le majordome; mon maître serait heureux si vous

daigniez prendre part à la fête. » Après un moment d'hésitation, après s'être consultés et avoir comprimé un tressaillement d'horreur qu'ils éprouvent à la vue de l'homme fatal qui pèse sur leurs destinées, dona Elvira, donna Anna et don Ottavio se décident à poursuivre jusqu'au bout leur dangereuse entreprise ; mais, avant d'entrer dans le château qui cache tant de mystères, ils s'arrêtent sur le seuil, et, l'âme émue d'une sainte terreur, ils adressent au ciel l'une des plus touchantes prières qui aient été écrites par la main des hommes. L'hymne qu'ils chantent est le fameux trio des *Masques ;* c'est un de ces rares morceaux qui, par la clarté de la forme, par l'élégance et la profondeur des idées, émeuvent la foule et charment les doctes. Satisfaire à la fois l'intelligence des forts et le cœur de tous, n'est-ce pas avoir atteint le but suprême de l'art ?

Un changement de décoration nous introduit dans la salle du festin magnifiquement illuminée. Des deux côtés de la scène, on voit deux orchestres qui n'attendent qu'un ordre du maître pour donner le signal de la fête. Don Juan, plein de verve et de bonne humeur, se promène au milieu de ses nombreux convives qu'il excite à la joie. Le thème à six-huit et en *mi* bémol majeur, sur lequel don Juan brode ses propos galants, est plein de franchise et d'élégance. Les réponses de Zerlina, le dialogue de Leporello avec Masetto, dont la jalousie est constamment en éveil, les éclats de la foule, tout cela forme un ensemble où se dessinent harmonieusement les apartés des divers personnages. Cette brillante conversation est interrompue par l'arrivée des trois masques que nous avons laissés à la porte du château, et dont la présence est annoncée par un nouveau changement de mesure et de tonalité. Leporello, puis don Juan, vont au-devant d'eux avec courtoisie, et les engagent à prendre leur part au plaisir commun. « Ma maison est ouverte à tout le monde, ajoute le maître avec l'ostentation d'un grand seigneur, et tout ici invite à la liberté. » Sur un ordre de don Juan, le bal commence par le délicieux menuet dont le rhythme onduleux à trois-huit, confié au grand orchestre, se prolonge indéfiniment comme une pensée fondamentale. Peu à peu, et successivement, les deux petits orchestres qui sont sur le théâtre entament, l'un une contredanse, et l'autre une valse, dont les rhythmes différents, venant se superposer sur le rhythme primitif du menuet, agacent l'oreille et piquent l'attention. Pendant que don Juan danse avec Zerlina en lui disant mille douceurs, que Leporello cherche à distraire Masetto, les trois personnages masqués observent dans un coin la conduite de don Juan, qui leur arrache de temps en temps des soupirs douloureux et des exclamations d'horreur.

Un cri perçant s'élève tout à coup du milieu de cette foule enivrée. *Gente, aiuto! aiuto!* s'écrie Zerlina éperdue, que don Juan vient d'entraîner dans une chambre voisine. Les musiciens s'enfuient épouvantés, et les convives irrités enfoncent la porte d'où s'échappent les cris de la victime. Don Juan en sort précipitamment, l'épée à la main, tenant par les cheveux Leporello, qu'il feint de vouloir immoler pour détourner sur lui les soupçons des assistants ; mais sa ruse infernale ne trompe personne. Donna Anna, donna Elvira et don Ottavio se découvrent et apostrophent don Juan d'une voix terrible en lui disant : *Tutto già si sà.* « On sait tout et vous êtes connu. » Surpris d'abord et décontenancé, don Juan se rassure bientôt; et, se retournant tout à coup comme un lion poursuivi dans son dernier refuge, il affronte la multitude courroucée, qu'il brave et défie. L'orage monte dans l'orchestre, qui se soulève par un *crescendo* et un unisson formidables, spirale infinie qui sillonne l'espace, et qui, comme la *buffera infernal*, balaye les cieux et en obscurcit les clartés. Le tonnerre gronde dans les basses, les éclairs jaillissent de toutes parts ; et don Juan, intrépide, *impavidus*, au milieu de cette conflagration de tous les éléments harmoniques et de la colère des hommes, puisant dans l'idéal qui l'illumine une force héroïque, se fraye un passage à travers la foule tremblante qu'il accable de son mépris.

Tel est ce morceau incroyable qui, par la multiplicité des épisodes, par la variété des caractères, par l'infinie délicatesse des détails, par la grandeur du plan et la puissance des effets, ne peut être comparé qu'au *Jugement dernier* de Michel-Ange. C'est tout un drame où la passion se mêle au sourire et à la tristesse religieuse, conçu et exécuté par un génie qui unissait la grâce de Raphaël, la mélancolie de Virgile, à la sombre vigueur de Dante et de Shakspeare. Rien de ce qui a été fait depuis ne s'approche de ce finale incomparable, où tous les maîtres ont puisé à larges mains, et Rossini plus que tous les autres. La *stretta* qui termine le finale du *Barbier de Séville* procède évidemment du premier finale de *Don Juan*, où Mozart a

concentré toutes les beautés partielles de son œuvre.

Le second acte s'ouvre par un petit duo : *Eh! via buffone*, entre don Juan et Leporello, querelle de ménage lestement traitée et qui n'a pas de suites fâcheuses. Le trio qui succède : *Ah! taci ingiusto core*, chanté par donna Elvira, Leporello et don Giovanni, est un morceau exquis par les détails de l'art et par la profondeur du sentiment. Donna Elvira, tristement accoudée sur un balcon, laisse errer son regard mélancolique dans la pâle clarté de la lune, qui enveloppe sa taille élancée d'une ombre transparente. Malgré la scène horrible à laquelle elle vient d'assister, malgré les torts de don Juan, elle ne peut encore le haïr et en effacer l'image dans son cœur. Elle essaye vainement de refouler les soupirs qui s'échappent de son sein, et qui sont un témoignage de la durée et des inconséquences de son amour. Don Juan, qui a reconnu donna Elvira et qui n'a rien de mieux à faire pour le moment, s'amuse à lui adresser de nouvelles protestations de fidélité avec une telle exagération de fausse sensibilité, que Leporello a bien de la peine à contenir son hilarité. Aux sons de cette voix aimée qui lui rappelle les plus doux souvenirs de sa vie, la pauvre donna Elvira ouvre son âme à l'espérance et pardonne à l'ingrat qui l'a tant fait souffrir. »

Don Juan, sous le costume de Leporello, chante alors la sérénade *Deh! vieni alla finestra*, accompagnée en *pizzicati*, morceau qui affecte le caractère espagnol tout en conservant une grande originalité. Ici, le librettiste s'est mis en frais de scènes bouffonnes, et le pauvre Masetto reçoit les coups de bâton réservés au faux don Juan Leporello. Tout contusionné, il est consolé de sa mésaventure par la compatissante Zerlina. Cet air :

Vedrai carino,
Se sei buonino,
Che bel rimedio
Ti voglio dar,

est plein de délicatesse et d'esprit. La mélodie et l'expression, la sonorité et le rhythme, le mot et la chose, tout cela forme un ensemble d'une perfection qui défie toute analyse. Le littérateur peut faire là-dessus des phrases à perte d'haleine ; le compositeur admire en silence. Après le beau sextuor et l'air du poltron Leporello, arrive encore un air bien célèbre : *Il mio tesoro intanto*, au sujet duquel on a épuisé tous les genres d'éloges et qui est *la pietra di paragone* des ténors. »

Il y a deux airs complétement passés sous silence par Scudo dans sa remarquable étude sur *Don Juan*. Il est vrai que la plupart du temps on ne les chantait pas aux Italiens, faute d'artistes suffisants. C'est d'abord l'air de don Ottavio, *Della sua pace*, andante d'une suavité exquise, et c'est ensuite l'air de dona Elvira : *In quali eccessi, o numi!* dont l'allegretto en croches liées, *Mi tradì quell' alma ingrata*, chanté au Théâtre-Lyrique par Mlle Nilsson, a été un des fragments les plus applaudis de ce grand ouvrage.

Le châtiment de don Juan se prépare : il aperçoit la statue du commandeur érigée sur sa tombe. Il profère des blasphèmes et des ricanements sacriléges. La statue fait entendre ces paroles sur une harmonie lugubre : *Di rider finirai pria dell' aurora.* « *Tu auras cessé de vivre avant l'aurore.* » Don Juan continue ses insultes et fait inviter sa victime à souper par Leporello. Au grand effroi de celui-ci, la statue fait un signe de tête affirmatif. A son tour, don Juan l'interpelle : *Parlate! se potete : verete a cena?* « *Si*, » répond le convive de pierre. « La scène est bizarre en vérité ; allons-nous-en d'ici. » Telle est la seule réflexion que ce prodige fait faire à l'endurci don Juan. Pendant les préparatifs de ce festin suprême, Mozart n'a pas voulu probablement trop distraire le spectateur de sa préoccupation. Il fallait là une sorte d'intermède sans grand intérêt. C'est ce qui explique la présence d'un air assez long, chanté par dona Anna : *Non mi dir, bell' idol mio*, air mélodieux plutôt que scénique, mais qui ne mérite pas le jugement inconcevable qu'en a porté Scudo. Il l'appelle un air « chargé de fades vocalises qui prouvent que les plus beaux génies sont obligés de payer un tribut aux caprices du mauvais goût. » Mozart savait bien ce qu'il faisait en écrivant cet air. Celui de la comtesse : *Dove sono*, dans les *Nozze*, précède aussi le dénoûment.

Don Juan se met à table et chante les plaisirs de la vie : les musiciens d'un petit orchestre font entendre de gaies ritournelles. Donna Elvira arrive encore pour faire un inutile appel aux sentiments de son époux et l'avertir du châtiment qui le menace. En s'éloignant, elle pousse un cri : *Va a veder che cos' è stato.* « Va voir ce que c'est » dit don Juan à Leporallo. Celui-ci revient en tremblant de tous ses membres. Il a vu le commandeur, *l'uom di sasso, l'uomo bianco*, qui se rend à l'invitation de don Juan. Ici l'orchestre exprime cette scène avec une puissance et une énergie singulières. *Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti! e son venuto.* Abrégeons : Don

Juan ordonne à Leporello de faire servir un souper au convive inattendu. « Arrête un peu! dit l'ombre : celui qui assiste au banquet céleste ne mange plus un pain mortel; d'autres soins m'appellent ici. Tu m'as invité; tu connais ton devoir; viendras-tu à ton tour souper avec moi? — J'irai. — Donne-moi la main comme gage de ta promesse. — La voici! Holà! quelle étreinte glaciale! — Repens-toi! change de conduite à ton heure dernière. — Non, loin de moi cette pensée. — Repens-toi, scélérat! — Non, vieux fou. — Repens-toi. — Non. — Le temps n'est plus à toi. — Oh! quel tremblement s'empare de moi! Je sens les démons qui me saisissent; d'où sortent ces flammes? quelles horribles angoisses! *Chœur des spectres.* C'est trop peu pour tes crimes; viens, tu éprouveras un mal pire encore. — Oh! qui me déchire à la fois l'âme et les entrailles? O terreur! c'est l'enfer! »

Rien n'est saisissant en musique comme toute cette scène. Les effets d'instrumentation, l'emploi des timbres divers, la nature des accords employés, les syncopes et les autres artifices de la composition, des réminiscences même d'autres parties du drame, tout cela a servi merveilleusement Mozart dans l'expression d'une peinture si forte. Et cependant il a obtenu l'effet tout en observant la langue de l'art, sans innover rien, sans confusion, en écrivant avec la plus parfaite clarté. L'observance la plus exacte des règles de l'harmonie et du rhythme ne l'a pas plus gêné que la correction du dessin n'a affaibli l'œuvre du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Un tel exemple n'est-il pas une réfutation de la nouvelle esthétique qui s'intitule *Musique de l'avenir?*

D'après le code des idées modernes, l'intérêt et la sensation forte doivent l'emporter sur le plaisir et la satisfaction du cœur. Aussi la toile tombe ordinairement sur la disparition dans l'abîme de don Juan et de la statue du commandeur. Il n'en était pas de même dans l'ancienne société. On ne voulait pas renvoyer les gens chez eux avec des idées aussi lugubres. Une fois le châtiment du coupable assuré, la moralité du drame confirmée, on ne voyait aucun inconvénient à ce que les honnêtes gens de la pièce vinssent se féliciter sur la scène et se réjouir avec le public d'avoir été délivrés d'un monstre. Dussions-nous passer pour un esprit rétrograde, nous approuvons ce vieil usage considéré en lui-même, et aussi par rapport à l'intégrité de l'œuvre originale.

Don Juan a été nommé à juste titre l'*opéra des opéras*. Après l'audition de *Don Giovanni* à Vienne, Haydn, consulté sur le mérite de cet ouvrage, répondit : « Tout ce que je sais et puis vous affirmer, c'est que Mozart est le plus grand compositeur de notre époque. »

Mozart a fourni la preuve de la justesse de cette belle définition, qui vient d'être donnée par le P. Félix dans la chaire de Notre-Dame : « L'art est l'expression de la beauté idéale sous une forme créée. »

Un *Don Juan*, opéra en trois actes, arrangé d'après *Don Giovanni* de Da Ponte et de Mozart, par Thuring et Baillot pour les paroles, et par Kalkbrenner pour la musique, fut représenté à l'Académie impériale de musique le 17 septembre 1805. Rien n'est plus ridicule que ce *Don Juan* français. Les situations dramatiques sont changées, le duel supprimé, ainsi que la scène dans laquelle donna Anna reconnaît l'assassin de son père; le *trio des masques* est remplacé par un trio de sbires; des sopranos le sont par des ténors; il y a des inversions sans nombre. En revanche, des motifs de Kalkbrenner ont été intercalés; en voilà plus qu'il n'en faut pour qualifier cette entreprise de vandalisme. Malgré de telles dégradations, l'œuvre de Mozart resta ainsi plusieurs années au répertoire. Voici quelle était la distribution des rôles : Don Juan, Roland; Leporello, Huby; Ottavio, Laforêt; Masetto, Dérivis; la Statue, Bertin; Elvire, Zerline, Anna, Mlles Armand, Ferrière, Pelet. Martin chantait la partie d'un des sbires dans le trio.

Don Giovanni fut représenté pour la première fois, à Paris, le 12 octobre 1811, sur le Théâtre-Italien, où il a été maintenu au répertoire avec un succès toujours croissant et interprété par les artistes les plus célèbres : Mmes Mainvielle-Fodor, Sontag, Malibran, Méric Lalande, Giulia Grisi, Persiani, Frezzolini, MM. Garcia, Lablache, Rubini, Mario.

L'opéra de *Don Juan* a été arrangé en quatre actes, pour la scène française, par Castil-Blaze, et représenté à l'Odéon le 24 décembre 1827. Cette traduction a été faite avec goût. Le dialogue reproduit une partie de la pièce de Molière. Cependant les paroles italiennes ont toujours été préférées; c'est pour cette raison que nous nous en sommes servi pour désigner les morceaux les plus saillants de cette œuvre merveilleuse, dans laquelle on ne sait ce qu'on doit le plus louer. La science musicale au service de l'expression dramatique n'a jamais été poussée plus loin. Toute la finesse et la

mobilité des sentiments les plus divers sont exprimées dans un langage d'une harmonie incomparable.

Don Juan, traduit et disposé en cinq actes par Castil-Blaze, A.-H. Castil-Blaze et E. Deschamps, fut représenté à l'Académie royale de musique le 10 mars 1834.

Distribution : Don Juan, Nourrit, faute de baryton suffisant ; Mazetto, Levasseur ; Ottavio, Lafont ; Commandeur, Dérivis ; donna Anna, Mlle Falcon ; Zerline, Mme Damoreau ; Elvire, Mme Dorus Gras.

La reprise de ce chef-d'œuvre, faite en 1866, concurremment à deux théâtres, à l'Opéra et au Théâtre-Lyrique, a remis en lumière les beautés de cette partition. Faure a obtenu un grand succès dans le rôle de don Juan, à l'Opéra ; mais l'exécution a été beaucoup plus satisfaisante au Théâtre-Lyrique. Mme Charton-Demeur, Mlle Nilsson, Michot ont exécuté le trio des *Masques* comme nous ne l'avons jamais entendu aux Italiens, même par les artistes les plus célèbres. Mme Carvalho a rendu le rôle de Zerline avec sa finesse habituelle et le charme particulier que possède sa voix. Les barytons Barré et Lutz ont été satisfaisants dans les rôles de don Juan et de Masetto ; celui de Leporello a été aussi convenablement chanté par Troy.

L'auteur du livret, l'abbé Da Ponte mourut, presque centenaire, vers 1840, à New-York, où il avait, quelques années auparavant, rempli les fonctions de directeur du théâtre italien.

DON JUAN TENORIO, opéra, musique de Carnicer, compositeur espagnol, représenté à l'Opéra italien de Barcelone en 1818.

DON MICCO E LESBINA, opéra italien en trois actes, représenté sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 7 juin 1729. Cet intermède comique contribua, avec celui de *Serpilla e Bajocco*, à former le dilettantisme italien au XVIIIe siècle. La prima donna, si on peut lui donner ce nom, était la signorina Rosa Ungarelli. Dominique et Romagnesi ne manquèrent pas de traduire *Don Micco e Lesbina* pour leur théâtre, en y ajoutant force *lazzi*. Le nom de l'auteur de la musique de *Don Micco* ne nous est pas parvenu.

DON MITRILLO CONTRASTATO, opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Venise en 1791.

DON PAPIRIO, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1774.

DON PAPIRIO SINDACO, opéra italien, musique de Degola (Giocondo), représenté à Milan en 1841.

DON PASQUALE, opéra-buffa en trois actes, musique de Donizetti, représenté au Théâtre-Italien le 4 janvier 1843. Le sujet de la pièce n'est pas neuf, puisqu'il s'agit d'un vieillard épouseur ; mais les scènes épisodiques lui donnent de l'agrément. Don Pasquale est vieux et riche ; il se met en tête de prendre femme. Son ami, le docteur Malatesta, ne pouvant l'en dissuader, feint d'entrer dans ses vues, et lui propose sa propre sœur, fille timide et naïve ; fille élevée, dit-il, dans un couvent. Celle-ci, qui n'est autre que Norina, jeune veuve fort rusée et aimée d'Ernesto, neveu de don Pasquale, entre dans le complot. L'entrevue a lieu ; les grâces pudiques de la pensionnaire éblouissent le vieillard ; le mariage est précipitamment célébré par les soins de Malatesta. Mais aussitôt après, la douce Agnès devient une tigresse indomptable. Elle fait une dépense d'enfer, met tout son plaisir à torturer le pauvre don Pasquale qui, ayant osé faire quelques observations, reçoit un soufflet. Il ne lui reste plus qu'à s'aller pendre de désespoir. Alors seulement, on lui apprend qu'il a été dupe : que notaire et contrat ont été simulés, et qu'il est libre. C'est avec une explosion de joie qu'il se décharge sur son neveu du fardeau conjugal. Le fond de ce livret appartient à un opéra intitulé *Ser Marc Antonio*, représenté le 10 juillet 1813, et dont la musique est de Pavesi. La partition de l'opéra de *Don Pasquale* est charmante et offre quatre morceaux tout à fait hors ligne : le duo de la répétition, au premier acte, entre Norina et le docteur ; le beau quatuor final du second ; le duo du soufflet et la délicieuse sérénade au troisième acte *Cam' è gentil*. On trouve dans tout l'ouvrage des qualités scéniques supérieures, une entente des effets d'orchestration qui résultent de l'expérience du compositeur ; mais la sérénade est une inspiration d'une fraîcheur et d'une originalité charmantes. Lablache était d'un comique achevé dans le rôle de don Pasquale ; Mario, Tamburini et Mme Grisi ont chanté avec succès les rôles de Ernesto, de Malatesta et de Norina. Quoique Donizetti ait composé cet opéra expressément pour le public parisien, il était plus connu dans la province que dans la capitale, où il n'était représenté que trois ou quatre fois pendant la saison des Italiens. M. Carvalho a eu la bonne pensée de donner *Don Pasquale*, traduit en français, au Théâtre-Lyrique. Is-

maël et Mlle de Maesen ont chanté les rôles créés par Lablache et Mme Grisi. *Don Pasquale* fut représenté, avec la version française de MM. Alphonse Royer et Gustave Vaëz, le 9 septembre 1864. Troy a bien vocalisé le rôle du docteur; Ismaël était bon dans celui de don Pasquale ; quant à Mlle de Maesen, elle n'a pas trouvé là un rôle qui lui convînt; ses moyens comportent l'opéra séria. Le rôle de Gilda, dans *Rigoletto*, donne la mesure de ses aptitudes.

DON PÈDRE, drame en cinq actes, musique de Blanchard, représenté au théâtre Molière après la révolution de Juillet 1830.

DON PEDRO, opéra, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1679.

DON PEDRO, opéra anglais, musique de Bishopp, représenté à Covent-Garden en 1828.

DON PEDRO, opéra en deux actes et en trois tableaux, musique de Poise, représenté à l'Opéra-Comique en 1858.

DON PEDRO EL CRUEL, opéra espagnol, musique de Reparaz (D. Antonio), représenté à San-Juan de Oporto en 1857.

DON PROCOPIO, opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1782.

DON QUICHOTTE, opéra allemand, musique de Foertsch (Jean-Philippe), représenté en Allemagne en 1690.

DON QUICHOTTE, opéra anglais, musique de Purcell, représenté à Londres en 1694.

DON QUICHOTTE, opéra en trois actes, musique de Hubatschek, écrit à Hermannstadt vers 1791.

DON QUICHOTTE (en italien), opéra, musique de Ditters, représenté à Oels en 1795.

DON QUICHOTTE, opéra italien, musique de Mazzucato, représenté au théâtre de la Canobbiana, le 26 avril 1836. Cet ouvrage n'eut aucun succès, et M. Lambertini, le critique musical de la *Gazetta privilegiata*, en a rendu compte d'une manière assez originale pour que nous lui empruntions quelques lignes : «Direz-vous quelque chose de l'opéra d'hier au soir? *Oui.* — Vous traiterez à fond la matière? *Non.* — Le jeune maestro a du mérite? *Oui.* — Et la musique d'hier?... *Non.* — Comment non? *Oui.* — Il n'y a peut-être pas un beau chant, simple, d'un genre gai, mais pénétrant? *Non.* — Il y a du moins des motifs agréables et variés? *Oui.* — Qui sont tous le produit du génie et de la verve de Mazzucato? *Non.* — On a applaudi l'introduction, l'air de Basadonna, le duo de la Ruggeri et de Covaceppi. *Oui.* — Et la Demeri, qui excelle dans le comique, n'a-t-elle pas un beau rôle? *Non.* — La nouveauté, le nom du compositeur, la rentrée de la Demeri avaient rempli la salle? *Oui.* — Et elle est restée pleine jusqu'à la fin? *Non.* — Mais savez-vous que la sécheresse de vos répliques est fort ennuyeuse? *Oui.* — Plus que l'opéra d'hier au soir? *Non.*

DON QUICHOTTE, opéra anglais, musique de M. Macfarren, représenté à Londres, au théâtre de Drury-Lane, en 1846. Cet ouvrage a eu du succès ; on a remarqué la chanson : *Pourquoi aimons-nous,* très-bien chantée par Mlle Rainsforth.

DON QUICHOTTE CHEZ LA DUCHESSE, opéra-ballet, paroles de Favart, musique de Boismortier, représenté à l'Académie royale de musique le 12 février 1743. Le compositeur est moins connu par ses opéras et ses airs répandus à profusion de son vivant dans le public, que comme auteur d'un motet célèbre, *Fugit nox*, exécuté au concert spirituel, le jour de Noël, pendant plusieurs années, et qui mérite sa renommée. Boismortier a introduit, dans l'ensemble choral traité dans la manière de Lalande, des noëls populaires. Cette idée ingénieuse a été reproduite avec bonheur par Lesueur, dans le *Gloria in excelsis* de sa messe de Noël.

DON QUICHOTTE, opéra italien, musique de Miari, représenté à Venise vers 1810.

DON RAPHAËL, opéra en trois actes, musique de Catrufo, reçu à l'Opéra-Comique (inédit).

DON RIEGO, opéra, musique de Pauer, représenté à Mayence vers 1849.

DON SANCHE ou LE CHÂTEAU D'AMOUR, opéra en un acte, paroles de Théaulon et de Rancé, musique du célèbre virtuose Frantz Liszt, représenté à l'Académie royale de musique le 17 octobre 1826. Il éprouva une chute complète, mais sans gravité, attendu que l'enfant prodige ne tomba pas de bien haut.

DON SAVERIO, opéra italien, musique de Anora, représenté à Venise en 1744.

DON SAVERIO, opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres en 1749.

DON SÉBASTIEN, ROI DE PORTUGAL,

opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique de Donizetti, représenté à l'Académie royale de musique le 13 novembre 1843. Cette partition, pleine de vie, de chaleur et de grâce, a été enterrée par Scribe dans un poëme lugubre, absurde, monotone. Le premier acte se passe à Lisbonne. Le roi dom Sébastien va s'embarquer pour une expédition aventureuse en Afrique, laissant son royaume à la merci de ses ennemis, dom Antonio et dom Juan de Silva. Le poëte Camoëns sollicite la faveur d'accompagner le roi et en même temps la grâce d'une captive africaine qu'on nomme Zaïda. Au second acte, on est en Afrique; Zaïda, rendue à son père, le gouverneur de Fez, repousse l'amour d'Abayaldos, chef d'une tribu. Les indigènes se préparent à combattre les Portugais. Dans un autre tableau, dom Sébastien, vaincu, blessé, va être massacré, lorsqu'un de ses officiers, dom Enrique, se donne pour le roi et tombe frappé à sa place. Mais ce n'est pas assez d'un seul dévouement, Zaïda, par reconnaissance, s'interpose encore entre le roi et Abayaldos, et échange, contre un hymen qu'elle déteste, la vie et la liberté de dom Sébastien.

Quelle musique, fût-elle céleste, résisterait à des situations aussi ridicules? Au troisième acte, Scribe fait assister le public de l'Opéra et dom Sébastien lui-même au convoi funèbre du roi de Portugal, qu'on croit mort, et qui, malgré le témoignage de Camoëns, ne peut se faire reconnaître. On passe du spectacle des pompes funèbres à celui du tribunal de l'inquisition. Zaïda déclare que dom Sébastien a été sauvé par elle; elle est accusée d'adultère par Abayaldos, qui les fait condamner tous deux à être brûlés. Enfin le cinquième acte arrive et représente dom Sébastien et Zaïda cherchant à s'évader de leur prison, aidés par le fidèle Camoëns (quel rôle singulier Scribe fait jouer à l'auteur des *Lusiades!*). Ils confient leur salut à une échelle de corde; lorsqu'ils s'y sont engagés, des soldats coupent les cordes et les malheureux tombent dans la mer. Abayaldos ajoute encore à l'effet de ce dénoûment en leur tirant des coups de fusil au jugé; la toile tombe. Nous nous sommes résigné à donner cette analyse dans le but de dégager la responsabilité du compositeur et de faire attribuer au seul librettiste la chute de l'ouvrage. L'introduction fait entendre un fragment de la marche funèbre. La cavatine chantée par Camoëns, *Soldats, j'ai cherché la victoire,* est le morceau le plus saillant du premier acte. Dans le second se trouve un bon duo pour soprano et ténor, et la romance que Duprez a rendue célèbre : *Seul sur la terre.* Le troisième acte renferme la mélodie si mélancolique, si expressive, chantée par Baroilhet : *O Lisbonne, ô ma patrie!* et le duo pathétique entre le roi et Camoëns : *C'est un soldat qui revient de la guerre.* Au point de vue de la haute critique musicale, la scène de l'inquisition, au quatrième acte, a toujours passé pour un chef-d'œuvre qu'on peut comparer aux beaux ensembles de *Lucia* et de *Poliuto.* Nous avons hâte d'arriver au cinquième acte pour signaler le duo de la prison, et cette ravissante barcarolle, *Pêcheur de la rive,* chantée avec tant de goût par Baroilhet. Le rôle de Zaïda fut un des meilleurs de Mme Stoltz. Celui d'Abayaldos a été joué par Massol. Cette partition est considérable, abondante en motifs, orchestrée avec une grande intelligence des effets. Il n'a pas dépendu de la bonne volonté des amateurs de musique qu'elle n'eût un meilleur sort; car les premières représentations ont été suivies avec enthousiasme. Donnons un regret à cette nouvelle victime de Scribe.

DON SILVIO DE ROSALBA, opéra en deux actes, musique d'Emmert, représenté à Anspach en 1801.

DON SILVIO DE ROSALBA, opéra romantique en deux actes, musique de Blumenthal, écrit vers 1805.

DON SILVIO DE ROSALBA, opéra en deux actes, musique de Hellwig, représenté au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, vers 1825.

DON SILVIO DE ROSALVA, opéra en deux actes, musique de Phanty, représenté au théâtre de Sleswig en février 1796.

DON SILVIO DE ROSALVA, opéra en deux actes, musique de Bachmann, représenté à Brunswick en 1797.

DONA JUANA, opéra, musique de Hœrger, représenté au théâtre de Dusseldoff en 1838.

DONA MARIA, opéra, paroles de M. Lesier, musique de M. de Reiset, ambassadeur de France près la cour de Hanovre, sous le pseudonyme de Bauger, représenté à Brunswick en février 1865.

DONAUWEIBCHEN (DAS) [*la Fille du Danube*], opéra romantique allemand, musique de Frédéric-Adam Hiller, représenté au théâtre national d'Altona en 1802.

DONAUWEIBCHEN (DAS) [*la Fille du Danube*], opéra allemand, musique de Kauer, représenté à Vienne vers 1785.

DONNA AL SUO PEGGIOR SEMPRE S'APPIGLIA (LA), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Naples en 1786.

DONNA AL SUO PEGGIOR SEMPRE S'APPIGLIA (LA), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté sur le théâtre Nuovo à Naples en 1785.

DONNA AMANTE DI TUTTI E FEDELE A NESSUNO (LA), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Naples en 1784.

DONNA AURORA, opéra-buffa, musique de Morlacchi, représenté à Dresde en 1819.

DONNA BIANCA D'AVENELLO (LA) [*la Dame blanche d'Avenel*], opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Milan en 1830.

DONNA BIANCA D'AVENELLO (LA) [*la Dame blanche d'Avenel*], opéra italien en trois actes, livret traduit de l'opéra-comique français, musique de Galliero, représenté au théâtre Carcano, à Milan, en février 1855. Cette idée singulière et prétentieuse de refaire la musique de Boieldieu n'a pas porté bonheur au compositeur. La *Donna Bianca* s'est évanouie comme une brume légère.

DONNA BIZZARRA (LA), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Vienne en 1793.

DONNA BIZZARRA (LA), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1800.

DONNA CAMBIATA (LA), opéra italien, musique de Paër, représenté à Vienne en 1800.

DONNA CAPRICCIOSA (LA), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Dresde en 1780.

DONNA CAPRICCIOSA (LA), opéra-bouffe, musique de Degola (Giocondo), représenté à Gênes en 1839.

DONNA CARITEA (LA) [*la Dame de charité*], opéra italien, musique de Coccia, représenté à Turin en 1818.

DONNA CARITEA (LA) [*la Dame de charité*], opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Venise au printemps de 1826.

DONNA COLONELLA (LA), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1821.

DONNA CORRETTA (LA) [*la Dame corrigée*], opéra-buffa, musique de A. Meissonnier, représenté sur un théâtre d'amateurs, à Naples, vers 1799.

DONNA DEL LAGO (LA) [*la Dame du lac*], opéra italien en deux actes, de Rossini, représenté pour la première fois sur le théâtre de San-Carlo, à Naples, pendant l'automne de 1819. Ce vingt-septième opéra sorti de la plume féconde du compositeur offre des effets d'une fraîcheur incomparable et des mélodies si distinguées qu'elles n'ont pu être comprises et appréciées à la première audition, pas plus le 4 octobre 1819 à Naples, que le 7 septembre 1824 à Paris. Les amateurs n'ont pas tardé cependant à sentir les beautés de ce poétique ouvrage qui, avec *Mahomet II*, devenu depuis le *Siége de Corinthe*, marque le point culminant de la seconde manière de Rossini. Le livret a été écrit d'après le roman de Walter Scott, par Tottola, auteur des livrets de *Mosè* et de *Zelmira*. La *Donna del lago* est restée au répertoire pendant plus de trente ans, sans que le parterre s'enthousiasmât pour cette musique si large, si pittoresque, si empreinte de couleur locale. On a donné à l'Opéra-Français un pastiche intitulé *Robert Bruce*, et dans lequel on a fait passer en grande partie la musique de *la Donna del lago*. On a applaudi à la scène des bardes; les chanteurs ont retenu l'air si pathétique *Anges, sur moi penchés*, et néanmoins *Robert Bruce* est tombé. La *Donna del lago* paye avec usure le succès de *Guillanme Tell*, dans lequel la couleur locale et pittoresque a plus de force et d'éclat. Le duo et le quatuor de *Bianca e Faliero* ont été introduits dans la partition de la *Donna del lago*, et y produisent un grand effet. La cavatine *O matutini albori*, est une des plus charmantes inspirations du Cygne de Pesaro. Nous citerons encore l'air *Oh! quante lagrime*, et le magnifique finale du premier acte, avec le chœur des bardes: *Già un raggio forier*, dont le motif a été porté par les musiques militaires sur tous les points de l'Europe. Dans le second acte, nous mentionnerons le terzetto, qui est rempli des accents les plus dramatiques; l'air avec chœur, *Oh! si pera!* Il n'y a rien de plus beau dans *Sémiramis;* et enfin l'andante d'Elena, *Tanti affetti*.

DONNA DI BESSARABIA (LA), opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Venise en 1819.

DONNA DI BUON CARATTERE (LA), opéra italien, musique de Casella (Pierre), représenté à Rome vers 1800.

DONNA DI CATTIVA UMORE (LA) [*la Dame de mauvaise humeur*], opéra italien, musique de Gresnick, représenté à Londres en 1785.

DONNA DI GENIO VOLUBILE (LA) [*la Dame à l'esprit mobile*], opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Parme en 1791.

DONNA DI GOVERNO (LA) [*la Femme de charge*], opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1764.

DONNA DI SPIRITO (LA) [*la Femme d'esprit*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1768.

DONNA DI SPIRITO (LA) [*la Femme d'esprit*], opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Rome en 1788.

DONNA DI TUTTI CARATTERI (LA) [*la Femme qui a tous les caractères*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1775.

DONNA GIRANDOLA (LA) [*la Femme girouette*], opéra italien, musique de Perillo, représenté à Venise en 1763.

DONNA GIUDICE (LA) [*la Femme juge*], opéra-bouffe italien, musique de Trento, représenté à l'Opéra italien d'Amsterdam vers 1807.

DONNA INNAMORATA (LA) [*la Femme amoureuse*], opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Venise en 1796.

DONNA INSTABILE (LA) [*la Femme inconstante*], opéra italien, musique de Borghi, représenté à Rome en 1776.

DONNA INSTABILE (LA) [*la Femme inconstante*], opéra italien, musique de Buroni, représenté à Stuttgard en 1776.

DONNA LAURA, drame allemand en trois actes, paroles de Sophie de Knorring, musique de Kienlen, représenté à Berlin vers 1810.

DONNA MANUELA (LA), opéra-buffa, musique de Scarria, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en avril 1856.

DONNA NOBILE (LA) [*la Dame noble*], opéra italien, musique de Orlandini, représenté en Italie en 1730.

DONNA SCALTRA (LA) [*la Femme rusée*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Rome vers 1768.

DONNA SENSIBILE (LA) [*la Femme sensible*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1792.

DONNA SOLDATO (LA) [*la Femme soldat*], opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté en Italie vers 1774.

DONNA STRAVAGANTE (LA) [*la Femme extravagante*], opéra italien, musique de Scolari, représenté à Venise en 1766.

DONNA SUPERBA (LA) [*la Femme orgueilleuse*], intermède italien en deux actes, représenté par l'Académie royale de musique le 19 décembre 1752. On sait que le goût des opéras italiens s'implanta en France, non sans une vive opposition, en 1752 et en 1753.

DONNA VENDICATIVA (LA) [*la Femme vindicative*], opéra italien, musique de Rinaldo da Capua, représenté en Italie vers 1740.

DONNE BISBETICHE, OSSIA L'ANTIQUARIO FANATICO (LE), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Rome vers 1785.

DONNE CURIOSE (LE) [*les Femmes curieuses*], opéra italien, musique de Rastrelli (Joseph), représenté à Dresde en 1821.

DONNE DISPETTOSE (LE) [*les Femmes colères*], opéra, musique de Piccinni (Nicolas), représenté à Naples en 1754.

DONNE FANATICHE (LE) [*les Femmes fanatiques*], opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Venise en 1786.

DONNE LETTERATE (LE) [*les Femmes lettrées*], opéra-bouffe en trois actes, musique de Salieri, représenté à Vienne, pendant le carnaval, en 1770.

DONNE SEMPRE DONNE (LE) [*les Femmes sont toujours femmes*], opéra italien, musique de Lucchesi, représenté à Venise en 1766.

DONNE VENDICATE (LE) [*les Femmes vengées*], opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Naples en 1752.

DONNE VENDICATE (LE) [*les Femmes vengées*], opéra-buffa, musique de G. Monti, représenté à Naples en 1784.

DONNE VENDICATE (LE) [*les Femmes vengées*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1759.

DONNERNDE LEGION (DIE) [*la Légion fulminante*], opéra-comique en deux actes,

musique de Barta, représentée à Vienne vers 1796.

DOPPELFLUCHT (DIE) [*la Double évasion*], opéra-comique allemand en trois actes, avec danses, musique de Schmidt (Samuel), représenté au théâtre Frédéric-Guillaume, à Berlin, vers 1836.

DOPPELHOCHZEIT (DIE) [*la Double noce*], opéra-comique allemand, musique de Küster, représenté à l'Académie de chant de Berlin en 1843.

DORALICE, opéra italien en deux actes, musique de Mercadante, représenté à Vienne en 1824.

DORFBARBIER (DER) [*le Barbier de village*], opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté en Allemagne vers 1758.

DORFBARBIER (*le Barbier de village*), opéra allemand, musique de Neefe, gravé en partition à Leipzig en 1772.

DORFBARBIER (DER) [*le Barbier de village*], opéra allemand, musique de Seidel (Louis), représenté au théâtre National de Berlin, le 14 décembre 1817.

DORFDEPUTIRTEN (DIE) [*les Députés de village*], opéra allemand, musique de Schuhbauer, représenté à Munich vers 1800.

DORFDEPUTIRTEN (DIE) [*les Députés de village*], opéra allemand, musique de Dietter, représenté à Stuttgard vers 1788.

DORFGALA (DIE) [*le Gala de village*, opéra-comique allemand, musique de Schweitzer, représenté à Leipzig en 1777.

DORI OSSIA LO SCHIAVO REGIO (*Doris ou l'Esclave royal*), opéra italien, musique de Cesti, représenté à Venise en 1663.

DORI OSSIA LO SCHIAVO REGIO, opéra italien, musique de Apolloni, représenté à Rome vers 1680.

DORIA, opéra, musique de Méhul, représenté à Paris en 1797. Cet ouvrage ne réussit pas.

DORICLEA, opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Rome en 1645.

DORICLEA RIPUDIATA DI CRESO, opéra italien, musique de Porta (Jean), représenté à Venise en 1729.

DORILLA IN TEMPE, opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Angiolo, de Venise, en 1726.

DORINDA, opéra italien, livret de Marcello, musique de Galuppi, représenté au théâtre de Sant'-Agnelo à Venise, en 1729 pendant la foire de l'Ascension. Ce fut le premier ouvrage dramatique de ce compositeur plein de verve, dont les opéras défrayèrent pendant de longues années les principaux théâtres de la Péninsule.

DORINDA, opéra italien, musique de Pescetti, représenté à Venise en 1729.

DORIS, opéra allemand, musique de Strungk, représenté à Hambourg vers 1680.

DORMEUR ÉVEILLÉ (LE), opéra-comique en quatre actes, paroles de Marmontel, musique de Piccinni, représenté à la Comédie-Italienne en 1784. Le compositeur jouissait alors de ses triomphes, et le public était bien disposé à son égard. Le *Dormeur éveillé* eut du succès. Il est inutile de dire que le sujet a été tiré des *Mille et une nuits*, car il a reparu au théâtre plus de dix fois sous différents titres.

DORMEUR ÉVEILLÉ ou **ABOU-HASSAN**, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Alexandre Rolland, musique de M. Félix Clément, reçu au Théâtre-Lyrique en 1847.

DORMEUR ÉVEILLÉ (LE), opéra-comique en un acte, musique de Leprévost, représenté à l'Opéra-Comique en mars 1848.

DORNRŒSCHEN (*la Rose à épines*), opéra allemand, musique de Charles Mangold, représenté à Darmstadt vers 1830.

DOROTHÉE, opéra-comique, musique de Rochefort (Jean-Baptiste), représenté à Montansier vers 1776.

DOT (LA), comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Desfontaines, musique de Dalayrac, représentée aux Italiens le 21 novembre 1785. Le livret offre des détails pleins d'esprit et de gaieté. L'ouverture est peut-être la meilleure qu'ait écrite Dalayrac. Nous citerons les jolis couplets chantés par Mme Dugazon : *Dans le bosquet, l'autre matin, je cherchais la rose nouvelle ;* le petit air, *J'allais lui dire que je l'aime;* la marche en *sol*, et enfin l'air chanté par le magister, *Jeunes bergerettes, de par un seigneur éminent*, entrecoupé par des reprises du chœur. C'est de la petite musique, mais pimpante et spirituelle.

DOT DE SUZETTE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Fiévée, musique de Boieldieu, représenté à Feydeau le 5 septembre 1795. Ce fut le début du compositeur dans la carrière dramatique ; la pièce réussit, le sujet était agréable, la musique pleine de promesses, et l'actrice, Mme Saint-Aubin, fit

valoir par son talent toutes les qualités de cette œuvre qui obtint un succès décidé.

DOTS (LES), opéra-comique, musique de C.-L.-J. Hanssens, représenté à Gand en 1804.

DOTTI PER FANATISMO (I), opéra-bouffe, musique de Gabrielli (le comte Nicolas), représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en septembre 1835.

DOTTOR BOBOLO (IL), opéra-bouffe, musique de Rossi (Lauro), représenté à Naples en 1845.

DOTTORATO DI PULCINELLA (IL) [*le Doctorat de Polichinelle*], opéra-farce, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1802.

DOUBLE CLEF (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Desfaucherets, musique de Louette, représenté à l'Opéra-Comique le 26 juin 1786.

DOUBLE DEALER (THE) [*le Fourbe*], opéra anglais, musique de Purcell, représenté à Londres en 1694.

DOUBLE DÉGUISEMENT (LE), opéra-comique en un acte, musique de Gossec, représenté à la Comédie-Italienne, à Paris, en 1767.

DOUBLE ÉCHELLE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 23 août 1837. Le poëme est fort agréable et d'une gaieté de bon goût. C'est le premier échelon de la carrière si brillamment fournie par M. Ambroise Thomas. La partition de la *Double échelle* renferme des morceaux très-jolis, entre autres un duo, des couplets chantés par Couderc, un trio original et un quintette sur le motif d'un ancien menuet, et qui est fort bien traité.

DOUBLE ÉPREUVE (LA) ou **COLINETTE À LA COUR**, opéra en trois actes, paroles de Lourdet de Santerre, musique de Grétry, représenté à l'Académie royale de musique le 1er janvier 1782. Le sujet est imité d'un canevas italien souvent mis au théâtre. Les deux scènes qui terminent le premier acte sont un heureux modèle de l'accord que Grétry cherchait à établir entre la musique et les paroles. L'accent y est vrai, et ce finale a été justement admiré dans son temps.

DOUBLE MARIAGE (LE), opéra en un acte, musique de Chapelle (Pierre-David-Augustin), représenté à la Comédie-Italienne en 1786.

DOUBLE RÉCOMPENSE (LA), opéra-comique, musique de Simon, représenté au théâtre Montansier en 1797.

DOUBLE RÉCOMPENSE (LA), opéra-comique, musique de Devismes, représenté au théâtre Montansier vers 1805.

DOUZE INNOCENTES, opérette en un acte, paroles de M. de Najac, musique de M. Albert Grisar, représentée aux Bouffes-Parisiens le 19 octobre 1865.

DOV'È AMORE E PIETÀ, opéra italien, musique de B. Pasquini, représenté pour l'ouverture du théâtre Capranica, à Rome, en 1679.

DRAGEDUCKKEN, opéra danois, musique de F. Kunzen, représenté à Copenhague en 1797.

DRAGÉES DE SUZETTE (LES), opéra-comique en un acte, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Salomon, représenté au Théâtre-Lyrique en juin 1866. Le canevas de la pièce est fort léger. C'est un imbroglio entre un fermier général, une actrice de l'Opéra, sa camériste et un jeune villageois. Les dragées en question renferment chacune une perle; c'est un moyen de séduction employé par le financier. La partition est traitée avec science et habileté. Elle est l'œuvre d'un musicien instruit et d'un homme de goût. Elle renferme de jolis morceaux, entre autres des couplets sur un temps de valse, *Laissez là vos bijoux*, bien chantés par Mlle Tual.

DRAGÉES DU BAPTÊME (LES), opérette, paroles de MM. Charles Dupeuty et Bourget, musique de M. Offenbach. C'est une pièce de circonstance, dont le baptême du prince impérial a fourni le prétexte. On y a remarqué les *Couplets de la cloche*. Jouée par Guyot et par Mlle Mareschal, débutante.

DRAGON DE WANTLEY (LE), opéra burlesque anglais, musique de Lampe, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, après 1830.

DRAGONNETTE, opérette militaire en un acte, paroles de M. Mestepès, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens en avril 1857.

DRAGONS DE VILLARS (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Cormon et Lockroy, musique de M. Aimé Maillart, représenté au Théâtre-Lyrique le 19 septem-

bre 1856. Cette pièce est fort intéressante, quoique la plupart des situations soient des lieux communs au théâtre ; mais elles sont disposées avec habileté, et forment un ensemble plein de mouvement et de variété. Le type de Rose Friquet est original et bien rendu. C'est une jeune fille que la bizarrerie de son caractère a rendue un objet de méfiance et d'aversion pour tout le pays. Cependant elle cache, sous ces dehors singuliers, un excellent cœur et un esprit pénétrant. Grâce à elle, de malheureux proscrits peuvent sortir d'une grotte des Cévennes où ils ont trouvé un refuge et gagner la Savoie. Elle sait préserver à temps le fermier Thibaud d'une infortune conjugale ; enfin elle inspire au jeune villageois Sylvain un amour sincère et passionné, et tous deux sont heureux de s'épouser. La partition des *Dragons de Villars* a fait beaucoup d'honneur à M. Aimé Maillart. Elle abonde en mélodies charmantes, et on y remarque même des beautés d'un ordre élevé. Nous citerons en première ligne la prière : *Soutien de l'innocent*, dont la mâle harmonie et le chant large expriment bien le caractère énergique et la ferveur religieuse de ces habitants des Cévennes ; et ensuite, l'air de Rose Friquet, qui se compose de trois mouvements excellemment traités. L'andante : *Espoir charmant, Sylvain m'a dit : je t'aime*, est suave et expressif; le petit allegretto, *Ah! voyez, voyez cette figure*, est piquant, et la cabalette, *Oui, c'est moi qu'il a choisie*, a de la passion et de la grâce. Nous rappellerons aussi un petit duo : *Quelle folie, moi jolie*, dont l'effet est gracieux, mais qui pèche par trop de mignardise, et les *Couplets de la cloche*. Les rôles ont été créés par Scott, Grillon, Girardot, Mlles Borghèse et Girard.

DRAPIER (LE), opéra en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy, représenté à l'Académie royale de musique le 6 janvier 1840. L'action se passe au temps de la Ligue. Le livret présente des péripéties tour à tour burlesques et tragiques. Il a assez mal servi le génie du regrettable maître, qui se plaisait dans les régions élevées, tendres et pathétiques. Tout ce que chantait Mario, alors de passage à l'Opéra, était intéressant, notamment la romance et la cavatine. Levasseur jouait le rôle du Drapier, de manière à se faire applaudir. Les autres artistes qui ont paru dans cet opéra étaient Massol, Alizard, Mlles Nau et Annette Lebrun.

DREI WITTFRAUEN (DIE) [*les Trois veuves*], petit opéra allemand, musique de Binder, représenté au théâtre de Josephstadt, à Vienne, vers 1841.

DREI PACHTER (DIE) [*les Trois fermiers*], opéra en trois actes, musique d'Esser (Charles-Michel), représenté au théâtre de Gotha en 1791.

DREIFACH HOCHZEIT IM BESENTHAL (DIE) [*les Trois noces dans la vallée des balais*], opéra-comique en trois actes et en patois alsacien, représenté au théâtre de Colmar le 17 septembre 1863.

DRITTO E ROVESCIO (*A l'endroit et à l'envers*), opéra-bouffe, musique de Celli, représenté au théâtre Re, de Milan, en 1815.

DROIT DU PLUS FORT (LE), opéra allemand, musique de Walter, représenté vers 1780.

DROIT DU SEIGNEUR (LE), comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Desfontaines, musique de Martini, représentée aux Italiens le 29 décembre 1783. Le compositeur écrivit sur ce livret absurde une musique gracieuse qui valut à l'ouvrage un succès de vogue. On n'y trouve pas néanmoins la sensibilité exquise dont il a fait preuve dans la jolie partition d'*Annette et Lubin*, et dans la romance si connue : *Plaisir d'amour*. Le sujet ne le comportait pas.

DRUIDES (LES), grand opéra allemand, musique de Seyfried, représenté à Vienne en 1801.

DUC D'AQUITAINE (LE), opéra en un acte, musique de Blangini, représenté au théâtre Feydeau en 1823.

DUC DE GUISE (LE), opéra, musique de Onslow, représenté à Paris en 1837. Cet ouvrage bien écrit, mais sans inspiration, reçut un accueil des plus froids.

DUC DE NORMANDIE (LE), opéra, musique de Bronner, représenté à Hambourg en 1703.

DUC DE WOLTZA (LE), opéra-comique, musique de L.-E. Jadin, représenté au théâtre Montansier en 1791.

DUCA D'ALBA (IL), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Venise en 1842.

DUCA DI SICILIA (IL), opéra italien, musique de Petrella, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en avril 1859. Chanté par le ténor Pancani et les sœurs Marchisio.

DUCHESSA DI SAN-GIULIANO (LA), opéra italien en trois actes, livret de MM. Peruzzini et Marcello, musique de A. Graffigna, représenté au Théâtre-Italien le mercredi 22 mars 1865.

DUC D'OLONNE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Saintine, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 4 février 1842. C'est un imbroglio espagnol dans lequel les événements politiques servent de prétexte aux intrigues les plus invraisemblables. Le duc d'Olonne s'est marié avec une jeune fille, donna Bianca, sans la connaître, sans l'avoir vue, au moment de s'expatrier et pour conserver ses biens. Cette jeune fille est aimée du chevalier de Villehardouin, qui l'épouse au dernier acte, après que le duc d'Olonne a fait casser son mariage. Les situations épisodiques et les ressorts ingénieux, que Scribe a ménagés avec son habileté ordinaire, ont donné un certain intérêt à cette pièce absurde. La partition est une des meilleures que le célèbre compositeur ait écrites. L'ouverture offre les principaux motifs de l'ouvrage agencés avec habileté. Les couplets chantés par Mme Anna Thillon, *Fleurs fraîches et jolies*, sont d'une harmonie suave et vaporeuse. Ils sont suivis d'un trio gracieux. Les couplets, pour voix de basse, chantés par Henri, forment une sorte de boléro dont la ritournelle imite le galop d'un cheval d'une façon originale et comique. Le second acte est le meilleur. On y remarque le chœur des nonnes et celui des soldats, dont le contraste est exprimé avec une recherche d'harmonie dans l'orchestre tout à fait remarquable. La scène du souper, un trio dramatique, et le finale *Guerriers de l'Espagne et de France*, ont été très-applaudis. La phrase *O France, ô ma patrie!* est une des belles inspirations du compositeur. Le morceau le plus saillant du troisième acte est la sérénade: *Vers ton balcon, je cherche l'auréole*, traitée en quatuor. Indépendamment des artistes que nous avons cités, Mocker, Roger, Grignon et Mlle Révilly ont interprété cet ouvrage.

DUCHESSE D'ALENÇON (LA), ou **LE PARI DE LA DUCHESSE**, opéra-comique en un acte, paroles de Lachabeaussière et Fontenille, musique de Chancourtois, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique le 13 mai 1824.

DUCHESSE DE GUISE (LA), opéra en trois actes, paroles de M. de la Bouillerie, musique de M. de Flotow, représenté sur le théâtre de la Renaissance au mois d'avril 1840. Cette pièce a été imitée de *Henri III et sa cour*, drame d'Alexandre Dumas. La représentation unique de cet ouvrage a eu lieu au profit des Polonais indigents, sous le patronage de la princesse Czartoryska, et sous la direction dramatique de M. le comte de Castellane. Les noms les plus aristocratiques ont figuré dans le personnel de cette représentation, qui a laissé dans le monde élégant de durables souvenirs. Quelques amateurs et une artiste débutante de premier ordre ont chanté les rôles principaux. Saint-Mégrin, l'amant de la duchesse de Guise, était représenté par M. Lac; le duc, par M. Panel; le magicien Ruggieri, par M. Laurence, et la duchesse de Guise, par Mme de Lagrange, qui depuis a parcouru si brillamment la carrière théâtrale. On a remarqué le chœur d'introduction, chanté par de jeunes seigneurs, une romance de ténor en *si* bémol majeur et un trio assez dramatique.

DUCHESSE DE LA VALLIÈRE (LA), opéra, musique de M. Genoves, joué au théâtre de Santa-Cruz, à Madrid, en 1845.

DUE AUGUSTE (LE), opéra italien, musique de Aldovrandini, représenté à Bologne en 1700.

DUE BARONI (I), opéra italien, musique de Sacchini, représenté aux Fiorentini en 1762.

DUE BARONI (I), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Rome en 1777.

DUE BURLE (LE), opéra italien, musique de Rœsler, représenté à Prague vers 1800.

DUE CAPORALI (I), opéra italien, musique de Fioravanti (Vincent), représenté à Naples vers 1835.

DUE CASTELLANI BURLATI (I), opéra italien, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Bologne en 1785.

DUE CESARI (I), opéra italien, musique de Legrenzi, représenté à Venise en 1683.

DUE COGNATE IN CONTESA (LE) [*la Querelle des deux beaux-frères*], opéra italien, musique de Rossi (Laurent), représenté à Venise en 1790.

DUE COMPARI (I) [*les Deux compères*], opéra-bouffe, musique de Catugno, représenté au théâtre Nuovo de Naples vers 1819.

DUE CONSIGLI DI GUERRA IN UN GIORNO [*Deux conseils de guerre en un jour*], mélodrame en un acte, musique de Sogner, représenté à Naples vers 1815.

DUE CONTESSE (LE) [*les Deux comtesses*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté pour la première fois à Rome en 1777, et ensuite sur le théâtre de l'Académie royale de musique, à Paris, le 9 juin 1778, par les soins de Devismes, alors directeur de l'Opéra, et qui voulait satisfaire les partisans de la musique italienne. Les *Due contesse* avaient obtenu à Rome un grand succès. A Paris, où on en avait fait suivre la représentation d'un ballet de Noverre, intitulé les *Petits riens*, on fit cette épigramme :

Avec son opéra bouffon,
L'ami Devismes nous morfond;
Si c'est ainsi qu'il se propose
D'amuser les Parisiens,
Mieux vaudrait rester porte close,
Que de donner si peu de chose,
Accompagné de petits riens.

DUE DITTATORI (I), opéra italien, livret de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1726.

DUE DUCHESSE (LE), opéra-buffa, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala, de Milan, en 1814.

DUE DUCHESSE (LE), opéra italien, musique de Celli, représenté à Florence en 1826.

DUE FIGARO (GLI), opéra italien, musique de Carafa (Michel), représenté à Milan en 1820.

DUE FIGARO (I), opéra italien, musique de Speranza, représenté à Naples en 1838, puis en Italie, en Espagne et même en Russie.

DUE FORZATI (I) [*les Deux forçats*], opéra italien, musique de Mirecki, représenté à Lisbonne en mars 1826.

DUE FORZATI (I), opéra italien en deux actes, musique de Aspa, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, vers 1834.

DUE FORZATI (I), opéra italien, musique de F. Moretti, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1842.

DUE FOSCARI (I), opéra italien en trois actes, poëme de Piave, musique de M. Verdi, représenté pour la première fois à Florence en février 1845, et à Paris, au Théâtre-Italien, le 17 décembre 1846. L'action se passe à Venise au XVe siècle, et l'ensemble de l'ouvrage a ce caractère mélodramatique à haute dose, qui convient au genre de talent du compositeur. Nouveau Brutus, le doge Francesco Foscari est contraint de souscrire à la condamnation capitale de son fils Jacopo Foscari. Le conseil des Dix impose cette loi cruelle au malheureux père. La femme de Jacopo, Lucrezia Contarini, cherche en vain à attendrir les juges par le spectacle de son désespoir et de ses larmes, et en leur présentant ses deux jeunes enfants. L'arrêt fatal s'exécute, et le vieux Foscari meurt à son tour. Tout est sombre et monotone dans cet opéra. La musique offre sans doute des morceaux traités avec un sentiment dramatique puissant, j'allais dire violent, mais ils ne produisent pas l'effet qu'ils méritent, parce qu'ils ne se détachent pas assez de ce fond continuellement lugubre. D'autres parties sont vulgaires et banales. Le rôle du vieux doge est celui qui a le mieux inspiré le musicien. Le morceau saillant de l'opéra est le terzetto : *Nel tuo paterno amplesso*, bien chanté par Mario, Coletti et Mlle Grisi. On peut encore signaler le duo qui termine le premier acte : *Ne non morrai, chè i perfidi*, et l'air de basse avec chœurs du troisième, *Questa adunque e l'iniqua.*

DUE FRATELLI (I), opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Cassel en 1785.

DUE FRATELLI CEFFATI (I), opéra italien, musique de Sacchini, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1760.

DUE FRATELLI ORIGINALI (I), opéra-comique, musique de Lamberti, représenté à Naples vers 1790.

DUE FRATELLI PAPPAMOSCA (I), opéra-bouffe italien, musique de Tarchi, représenté au théâtre Capranica, à Rome, vers 1783.

DUE FRATELLI RIDICOLI (I), opéra italien, musique de Rossi (Laurent), représenté à Turin vers 1790.

DUE FRATELLI RIDICOLI (I), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Rome dans l'automne de 1798.

DUE FRATELLI RIVALI (I), opéra italien, musique de Nasolini, représenté en Italie de 1792 à 1799.

DUE FURBI (I), opéra-bouffe, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1811.

DUE GEMELLE (LE), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Rome en 1808.

DUE GEMELLE (LE), opéra italien, de Gagliardi, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1831. Cet ouvrage reproduit le livret de Planard, les *Deux sœurs jumelles*, mis en

musique par M. Fétis et représenté à l'Opéra-Comique en 1823.

DUE GEMELLI (GLI), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre de' Fiorentini, à Naples, en 1783.

DUE GEMELLI (I), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Rome en 1787.

DUE GIORNATE (LE) [*les Deux journées*], opéra semi-séria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala, à Milan, en 1801.

DUE GOBBI (I) [*les Deux bossus*], opéra italien, musique de Gherardesca, représenté à Pise en 1769.

DUE GOBBI, OSSIA LE CONFUSIONI NATE DALLA SOMIGLIANZA (*les Deux bossus* ou *La confusion née de la ressemblance*), opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Venise en 1795.

DUE GOBBI (I) [*les Deux bossus*], opéra-bouffe, musique de Sussmayer, représenté sur le théâtre de la Cour, à Vienne, en 1796.

DUE GUIDE (LE), opéra italien, musique de Giosa, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en janvier 1855.

DUE ILLUSTRE RIVALI (GLI), opéra de Mercadante, représenté au théâtre Principal, à Barcelone, en février 1846. La Goggi et la Catinari remplissaient les deux premiers rôles.

DUE INCOGNITI (I), opéra italien, musique de Bornacini, représenté à Venise en 1834.

DUE MOGLIE IN UNA (*Deux femmes en une*); musique de M. Cesare Dominicetti, représenté au théâtre des Filo-Dramatici, à Milan, en juillet 1853. Le principal rôle a été chanté par Mlle Martinetti.

DUE NOZZE ED UN SOL MARITO (*Deux noces et un seul mari*), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Naples en 1774.

DUE PEDANTI (I), opéra italien, musique de Agnelli, représenté à Naples vers 1840.

DUE PRIGIONIERI (I), opéra italien, musique de Puccita, représenté à Rome en 1802.

DUE RE ROBOAMO E GEROBOAMO (I) [*les Deux rois Roboam et Jérobaam*], opéra italien, musique de Porsile, représenté à Vienne en 1731.

DUE REGINE (LE) [*les Deux reines*], d'après le livret français, opéra italien, musique de Muzio, représenté à Milan pendant le carnaval de 1855.

DUE RIVALI (GLI), opéra-buffa, musique de Tarchi, représenté à Rome en 1787.

DUE RIVALI (GLI), opéra-buffa, musique de Palione, représenté à Rome en 1802.

DUE RIVALI IN AMORE (I), opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1728.

DUE SAVVIARDI (I) [*les Deux Savoyards*], opéra italien en deux actes, musique de Aspa, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, le 16 mars 1838.

DUE SERGENTE (I), musique de Ricci, représenté à la Scala, de Milan, en septembre 1833.

DUE SERGENTI (I), drame lyrique italien, musique de Mazzucato, représenté au théâtre Re, à Milan, en 1841.

DUE SERGENTI (I), opéra italien, musique de Sanelli, représenté à Turin en 1842.

DUE SOLDATI (I), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1760.

DUE SORDI (I) [*les Deux sourds*], opéra italien, musique de Paër, représenté à Venise en 1796.

DUE SPOSE IN CONTRASTO (LE) [*la Querelle des époux*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1789.

DUE SUIZZERI (I) [*les Deux Suisses*], opéra italien, musique de Ferrari (Jacques-Godefroid), représenté à Londres vers 1798.

DUE SUPPOSTI CONTI (I) [*les Deux comtes supposés*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Milan en 1784.

DUE SUPPOSTI CONTI (I), opéra-bouffe, musique de Anelli, représenté à Vérone en 1786.

DUE TIRANNI AL SOGLIO (I), opéra italien, musique de Sertorio, représenté à Venise en 1679.

DUE TUTORI (I) [*les Deux tuteurs*], opéra italien, musique de Moneta, représenté à Rome en 1791.

DUE VALDOMIRI (I), grand opéra, musique de Winter, représenté à Milan en 1817

DUE VECCHI ED UN ALBERO (I) [*les Deux vieillards et l'arbre*], opéra italien, musique de Bauer, représenté à Cagliari en 1836.

DUE VEDOVI (I) [*les Deux veufs*], opéra-bouffe, musique de Winter, représenté à Vienne en 1796.

DUEL COMIQUE (LE), opéra-comique en deux actes, traduit de l'italien, paroles de Moline, musique de Méreaux et Paisiello, représenté à l'Opéra-Comique le 16 septembre 1776.

DUEL DE BENJAMIN (LE), saynète lyrique, paroles de M. Mestépès, musique de M. Emile Jonas, représentée aux Bouffes-Parisiens en octobre 1855, et jouée par Berthelier, Guyot et Mlle Macé. M. Jonas a écrit pour cette bluette une musique agréable, mélodique et naturelle. On a remarqué dans l'ouverture un joli solo de clarinette.

DUEL DES AMANTS (LE) [*Der Zweikampf mit der Geliebten*], opéra allemand, musique de Spohr, représenté à Francfort en 1819.

DUEL NOCTURNE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Longchamps, musique de Rigel, représenté au théâtre Feydeau le 23 décembre 1805.

DUEL DU COMMANDEUR (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Henri Boisseaux, musique de M. Théodore de Lajarte, représenté au Théâtre-Lyrique le 10 juin 1857; cet ouvrage ne réussit point. L'auteur, musicien de mérite et homme d'esprit, ne tarda pas à prendre sa revanche.

DUELLO (IL), opéra italien, musique de Candio, représenté à Vérone en 1837.

DUELLO ALLA PISTOLA (UN) [*Un duel au pistolet*], opéra-bouffe, musique de Degola (Giocondo), représenté à Milan en 1842.

DUELLO COMICO (IL), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples en 1775.

DUELLO D'AMORE E DI VENDETTA (IL), opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1700.

DUELLO PER COMPLIMENTO (IL), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Rome en 1779.

DUELLO PER COMPLIMENTO (IL), opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1795.

DUELLO PER COMPLIMENTO (IL), opéra italien, musique de Puccita, représenté à Milan vers 1807.

DUELLO SOTTO RICHELIEU (UN) [*Un duel sous Richelieu*], d'après la pièce française, opéra italien, musique de Ricci (Frédéric), représenté à Milan en 1839.

DUENNA (THE) [*la Duègne*], opéra anglais, musique de Linley, représenté à Covent-Garden en 1775.

DUJE VASTASI DI PORTO (I), opéra en dialecte napolitain, musique de Brancaccio, représenté à Naples vers 1830.

DUKE OF SAVOYE (THE) [*le Duc de Savoie*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1817.

DUMME GAERTNER (DER) [*le Stupide jardinier*], opéra-comique musique de Gerl, représenté au théâtre Schikaneder, à Vienne, en 1794.

DUO DE CAPONS (UN), opérette, musique de M. Rosenboom, représentée au théâtre des Champs-Elysées en juillet 1858.

DUO DE SERPENTS (LE), opérette, de MM. Commerson et Furpille, musique de M. Cottin, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens en septembre 1856.

DUPE DE SON ART (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Sapey, musique de Dourlen, représenté au théâtre Feydeau le 9 septembre 1809.

DURCHMARSCH (DER) [*la Traversée*], opéra allemand, musique de Lickl, représenté au théâtre Schikaneder à Vienne, vers 1800.

DWIE CHATKI (*les Deux chaumières*), opéra polonais, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1811.

DZIADEK (*l'Aïeul*), opéra polonais en un acte, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1816.

E

È PAZZA (*Elle est folle*), opéra-bouffe italien, musique de Antonio Costa, représenté sur le théâtre Carlo-Felice, à Gênes, dans le mois de novembre 1837. Le sujet a été emprunté à un vaudeville français portant le même titre.

EAU DE JOUVENCE (L'), opéra-comique en deux actes, paroles de Duvert et Xavier Saintine, musique de Conradin Kreutzer, représenté au théâtre de l'Odéon, le 13 octobre 1827.

EAU ET LE FEU (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Gaugiran-Nanteuil, musique de Bianchi, représenté à Montansier le 8 août 1804.

EAU MERVEILLEUSE (L'), opéra-bouffe en deux actes, paroles de Thomas Sauvage, musique de M. Albert Grisar, représenté sur le théâtre de la Renaissance le 30 janvier 1839. Cet agréable ouvrage a été taillé sur le plan des opéras-buffas de second ordre. Scaramouche, Argentine, le docteur Tartaglia en sont les personnages. Le docteur est possesseur d'une eau merveilleuse et d'une pupille charmante qu'il veut épouser. Scaramouche est son rival, et, pour le déconsidérer, il se proclame aussi possesseur du secret de l'eau merveilleuse; mais, sommé de le faire connaître, il indique simplement la fontaine voisine. Le peuple le traite d'imposteur, le chasse, et Tartaglia triomphe. Au second acte, Scaramouche prend sa revanche. Argentine feint de le repousser et promet sa main à son tuteur. Scaramouche désespéré, avale six onces de mort-aux-rats; mais, avant d'expirer, il veut, dit-il, se faire regretter d'Argentine, en la faisant son héritière. Il résulte de ce stratagème un mariage *in extremis*, auquel Tartaglia se prête par cupidité; car il s'agit de trente mille écus. Mais voilà qu'Argentine, pour apaiser la soif de l'agonisant, va chercher la cruche dont l'eau rappelle merveilleusement Scaramouche à la vie. Le docteur, ébahi, se console en apprenant aux Napolitains qu'il a fait une cure nouvelle. La musique est des plus gaies et des mieux réussies. Les deux airs des charlatans, pour ténor et pour basse, montrent la souplesse du talent du compositeur, qui a su exprimer deux caractères différents dans la même situation. Au second acte, les couplets chantés par Argentine, *Près de l'époux*, sont pleins de grâce et de malice; le trio qui suit est développé avec un art exquis. Enfin nous devons mentionner le duo : *Ah! quel martyre*, dont le succès musical a été très-grand. Mme Anna Thillon, Hurtaux et Féréol ont créé les rôles d'Argentine, de Scaramouche et de Tartaglia. Cet ouvrage a été repris à l'Opéra-Comique, le 18 novembre 1842.

EBEN RECHT (*le Bon chemin*), opéra-comique allemand en un acte, paroles de Charles Blum, musique de Schaeffer (Auguste), représenté au théâtre royal de Berlin, le 28 février 1847.

EBREO (L') [*le Juif*], opéra italien, musique de Apolloni, représenté à Naples en 1855 et à Padoue en juin 1856.

ECCESSI DELLA GELOSIA (GLI) [*les Excès de la jalousie*], opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1722.

ÉCHELLE DE SOIE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique de P. Gaveaux, représenté au théâtre Feydeau le 22 août 1808.

ÉCHEVIN BRASSART (L'), opéra-comique en trois actes, musique de Denefve, représenté au théâtre de Mons en 1845.

ECHO, drame polonais en un acte, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1808

ÉCHO ET NARCISSE, opéra dramatique, musique de Bronner, représenté à Hambourg en 1693.

ÉCHO ET NARCISSE, opéra en trois actes, paroles du baron de Tschudy, musique de Gluck, représenté à l'Académie royale de musique le 24 septembre 1779. Le poëme était monotone et triste, et le compositeur n'a pu varier son style. Le rôle d'Echo est cependant traité avec originalité, et celui de l'Amour offre des chants d'un beau caractère. Cet opéra eut peu de succès. Ce fut le chant du cygne du grand compositeur. Il retourna peu de temps après à Vienne, où il passa les dernières années de sa vie. L'air : *O trans-*

port, ô désordre extrême! est digne encore de l'auteur d'*Iphigénie*.

ÉCLAIR (L'), drame lyrique en trois actes, paroles de Saint-Georges et Planard, musique d'Halévy, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 30 décembre 1835. Cette délicieuse partition prouve toute la souplesse du talent du compositeur qui, par son magnifique opéra de la *Juive*, dix mois auparavant, avait étonné le monde musical. Les auteurs du poëme ont imaginé qu'un jeune officier de marine a été aveuglé par l'éclat de la foudre dans une tempête; qu'il a été l'objet des soins d'une jeune fille habitant, avec sa sœur, un château au bord de la mer; qu'ayant recouvré la vue, il se méprend sur l'objet de sa reconnaissance; mais que bientôt les sentiments de son cœur l'emportent sur l'erreur de ses yeux. Sur ce livret plus ou moins vraisemblable, Halévy a écrit une musique charmante, pleine de science et de goût. La donnée du livret est originale, le dialogue spirituel et les personnages sympathiques. La partition de l'*Eclair* a achevé de consacrer la réputation d'Halévy. L'ouverture est étincelante de verve. A peine le rideau est-il levé, qu'on entend le duo charmant des deux sœurs. Le caractère rêveur et doux d'Henriette, et l'humeur sémillante de Mme Darbel, y forment le plus piquant contraste. Le trio qui suit est presque entièrement syllabique et a été écrit dans le goût des meilleurs morceaux de l'ancien opéra-comique. L'air de Lionel: *Partons, la mer est belle*, est charmant et plein de sentiment. La prière, l'air du sommeil, la grande scène de l'orage, le trio dramatique qui suit, enfin les accents de douleur du jeune marin frappé de cécité, tout cela forme une suite de tableaux d'un intérêt toujours croissant jusqu'à la fin du premier acte. Dans le deuxième, on distingue surtout le quatuor plein de finesse, et le duo d'amour: *Comme mon cœur bat et palpite.* La romance délicieuse du troisième acte, chantée par Chollet:

Quand de la nuit l'épais nuage
Couvrait mes yeux de son bandeau...

est une mélodie inspirée et accompagnée avec un goût exquis par la clarinette. Dans le quatuor scénique qui suit, le compositeur a déployé les ressources d'une harmonie neuve, riche en modulations imprévues et toujours agréables. Nous rappellerons encore la prière du marin, la chanson provençale et l'air au refrain si connu:

Car j'ai fait ma philosophie
A l'université d'Oxford.

Les rôles ont été créés par Chollet, Couderc, Mmes Pradher et Camoin. Lors de la reprise de cet ouvrage, en mars 1847, Roger a été admirable dans le rôle de Lionel, comme chanteur et comme acteur. Il a été bien secondé par Jourdan, Mlles Grimm et Levasseur.

ÉCLIPSE TOTALE (L'), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de La Chabaussière, musique de Dalayrac, représentée aux Italiens le 7 mars 1782. Il s'agit encore d'un tuteur qui, cette fois, est astrologue et s'éclipse totalement dans un puits pendant qu'on lui enlève sa pupille. Cet ouvrage fut le début de Dalayrac dans la carrière dramatique, et il ouvre la série de ses cinquante-six opéras.

ÉCLIPSE TOTALE DE LUNE, opéra-comique, musique de Weber (Godefroid), représenté au théâtre de la cour de Wurtemberg en 1786.

ÉCOLE DE LA JEUNESSE (L'), comédie en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes, paroles d'Anseaume, musique de Duni, représentée à la Comédie-Italienne le 24 janvier 1765. Le livret est tiré d'une tragédie anglaise de Thompson, intitulée: *Barnevelt* ou le *Marchand de Londres*. C'est plutôt un drame sentimental qu'un opéra-comique. La musique de Duni convenait mieux aux sujets légers et gracieux, dépourvue qu'elle était d'accent dramatique. Cette pièce a été remise en musique par Prati, et représentée à l'Opéra-Comique le 11 octobre 1779. Ce compositeur était maître de chapelle de l'électeur palatin. Son ouvrage eut du succès et la partition en fut gravée.

ÉCOLE DE MARS (L'), opéra-comique, musique de Bouvard, écrit pour la cour de France en 1733.

ÉCOLE DE ROME (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Lassagne, Rochefort et Vulpian, musique de Panseron et Roll, représenté à l'Odéon le 4 novembre 1826.

ÉCOLE DES AMANTS (L'), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de Fuzelier, musique de Niel, représenté par l'Académie royale de musique le jeudi 11 juin 1744. On ajouta, le 7 juillet suivant, un quatrième acte, intitulé: l'*Innocence*. Les titres de chaque entrée sont singuliers: 1re leçon, l'*Absence surmontée*; 2me leçon, *la Grandeur sacrifiée*; 3me leçon, *la Constance couronnée*;

4me leçon, *les Sujets indociles*. Tel était le goût du temps.

ÉCOLIER EN VACANCES (L'), opéra-comique en un acte, en prose, paroles de Picard, musique de Jadin et Loraux, représenté à l'Opéra-Comique, le 13 octobre 1794. Le titre de cette pièce n'indique pas le caractère du sujet, qui appartient au genre vertueux et sentimental qu'affectionnait, par un effet de contraste, le public de ce temps-là.

ÉCOLE DE VILLAGE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Sewrin, musique de Solié, représenté à l'Opéra-Comique le 10 mai 1794.

EDELMUTH UND LIEBE (*Magnanimité et amour*), opéra en un acte, musique de Franz (Jean-Chrétien), représenté à Berlin en 1805.

ÉDEN (L'), mystère en deux parties, poëme de Méry, musique de M. Félicien David, exécuté sur le théâtre de la Nation (Opéra), le 25 août 1848. C'est principalement une œuvre de musique descriptive. Dans la symphonie d'ouverture, le compositeur a cherché à exprimer les bouleversements et les révolutions du globe avant l'homme. Le poëte s'exprime ainsi :

L'air est voilé de brume, et l'océan inonde
La planète, volcan où doit fleurir le monde.
Aucun être ne voit ces bouleversements,
Ce globe désolé, sous de lugubres teintes,
Ces montagnes en feu, ces montagnes éteintes,
Ces cratères morts ou fumants.

Combien a-t-il duré cet âge de la terre,
Quand la planète en deuil, l'océan solitaire,
Ensemble mugissaient pour notre enfantement?
Dieu, pour qui jamais rien ne finit, ne commence,
Connait seul la longueur de ce travail immense;
Mille siècles pour lui ne durent qu'un moment.

Une peinture du paradis terrestre succède. Adam se livre au sommeil. Un chœur d'anges chante à demi-voix :

Adam, tu vas voir ton Eve,
Dans les fleurs elle se lève;
C'est la femme de ton rêve,
C'est la grâce et la bonté.

Eve est créée; les Fleurs chantent. La seconde partie commence par un chœur de démons. Satan invite Eve à cueillir le fruit défendu. Les démons chantent leur victoire. Adam reparaît, et cette œuvre se termine par un trio entre Adam, Eve et Lucifer. Nous signalerons particulièrement la partie symphonique de la description du paradis, le chœur et le ballet des Fleurs. Poultier, Alizard, Portehault et Mlle Grimm ont été les interprètes de cet ouvrage.

EDIPO A COLONA, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Venise en 1799.

EDITTA, opéra italien, musique de Buzzi, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1855.

EDLE RACHE (DIE) [*la Noble vengeance*], opéra-comique allemand, musique de Sussmayer, représenté à Vienne en 1795.

EDMOND ET CAROLINE ou **LA LETTRE ET LA RÉPONSE**, opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de F. Kreubé, représenté à Feydeau le 5 août 1819.

EDMOND ET CLARA, drame suédois, musique de Brendler, représenté en 1845.

EDMONDO KEAN, opéra italien, livret tiré du drame d'Alexandre Dumas, musique de Sangiorgi, représenté au théâtre Argentina, à Rome, en mars 1855.

EDOARDO IN SCOZIA, opéra de Coccia, représenté à Bologne en automne 1833.

ÉDOUARD ou **LE FRÈRE SUPPOSÉ**, opéra-comique en un acte, paroles de Mme Lesparat, musique de Barni, représenté au théâtre Feydeau le 18 février 1812.

ÉDOUARD ET CAROLINE, opéra-comique, musique de Weigl, représenté vers 1825.

EDUARDO E CRISTINA, opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Naples en 1811.

EDUARDO E CRISTINA, opéra de Rossini, représenté sur le théâtre de San-Benedetto, à Venise, pendant le printemps de 1819. C'est le vingt-sixième opéra du compositeur. Il n'a pas été représenté à Paris.

EDWARD, OR THE BLACK PRINCE (*Edouard* ou *le Prince Noir*), opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1828.

EDWIN, opéra-comique anglais, musique de Clifton, représenté au théâtre de Crowstreet en 1815.

EEN AVONTUER VAN KEISER KAREL (*Une aventure de l'empereur Charles-Quint*), opéra flamand, livret de M. N. Destanberg, musique de Van den Acker, représenté à Anvers au Nationael-Tonneel en 1856.

EFFETTI DELLA GRAN MADRE NATURA (GLI), opéra italien, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Venise en 1754.

EFFETTI DELLA SOMIGLIANZA (GLI), opéra italien, musique de Generali, représenté à Venise en 1805.

EFFETTO NATURALE (UN), opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1793.

EGILDA DI PROVENZA, opéra italien, musique de Pavesi, représenté à la Fenice, à Venise, en 1823.

EGINARDO E LISBETTA, opéra italien, musique de Generali, représenté à Naples en 1813.

EGISTO, opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Rome en 1643.

EGISTO, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1708.

EGISTO, RE DI CIPRO, opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1698.

ÉGLÉ, pastorale en un acte, paroles de Laujon, musique de Blavet, représentée à l'Opéra en 1750; l'année suivante, la même pièce fut donnée avec la musique de Lagarde.

ÉGLÉ, opéra français, musique de Vogler, représenté à Stockholm en 1787.

ÉGLOGUE DE VERSAILLES (L'), paroles de Quinault, musique de Lulli, représenté à la cour en 1685.

EGMONT, drame allemand, de Gœthe, représenté sur les théâtres allemands avec la musique de Beethoven. Le grand compositeur écrivit l'ouverture d'*Egmont* en 1811. Elle appartient à la plus belle manière du maître. Aussi n'a-t-on qu'à admirer d'un bout à l'autre la belle ordonnance de l'ensemble, la vigueur du coloris instrumental et l'habile développement de la pensée.

EGMONT, tragédie de Gœthe, musique de Reichardt, représentée à Berlin en 1790.

EHRLICHE SCHWEIZER (DER) [*l'Honnête Suisse*], opérette, musique de Mainberger, représentée sur plusieurs théâtres particuliers vers 1800.

EIN ABEND IN MADRID (*Une soirée à Madrid*), opéra allemand en un acte, musique de Schmidt (Samuel), représenté à Berlin en 1824. C'est une traduction abrégée de l'opéra-comique français la *Fenêtre secrète*.

EIN BESUCH IN SAINT-CYR (*Une visite à Saint-Cyr*), opéra-comique allemand, musique de Dessaüer, représenté à Dresde en 1838.

EINE BRAUTSCHAU (*la Recherche d'une femme*), pièce de circonstance en trois actes, représentée au théâtre Kœnigstadt, de Berlin, le 7 février 1858.

EINER JAGT DEN ANDERN (*L'un chasse l'autre*), opéra allemand, musique de Kopprasch, représenté à Dessau vers la fin du XVIIIe siècle.

EINQUARTERUNG (DIE) [*l'Entrée en quartier*], opéra allemand, musique de Huttenbrenner, représenté vers 1820.

EINSPRUCH (DIE) [*l'Opposition*], opéra allemand, musique de Neefe, représenté à Leipzig en 1773.

EINZUG IN DER FRIEDENS QUARTIER (DER), opéra allemand, musique de Haibel, représenté à Vienne vers 1795.

EISERNE JUNGFRAU (DIE) [*la Vierge de fer*], opéra allemand, musique de Kanne, représenté vers 1810.

ELATO, opéra italien, musique de Generali, représenté à Bologne en 1817.

ELBONDOKANI, opérette, musique de Danzi, représentée à Munich en 1800.

ÉLECTIONS (LES), opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1820.

ÉLECTRE, opéra en trois actes, paroles de Guillard, musique de Lemoyne, représenté à l'Académie royale de musique le 2 juillet 1782. Guillard ne s'est pas contenté d'écrire un poëme d'opéra sur le sujet le moins propre à la musique, il a rendu le dénoûment plus terrible que dans l'œuvre du poëte grec, en faisant égorger Clytemnestre par son fils sur la scène. Si l'accomplissement du parricide a été soustrait aux yeux du spectateur dans des tragédies, à plus forte raison doit-on proscrire des scènes lyriques un tableau aussi affreux. Lemoyne venait d'arriver en France en s'annonçant comme un élève de Glück. Sa partition ne réussit pas. Eût-il eu plus de génie, il n'aurait pas triomphé des difficultés qu'offrait le sujet d'*Electre*. On peut signaler, dans cet opéra, une belle scène de récitatif et deux chœurs pleins d'énergie. La tragédie de Sophocle a excité l'émulation de plusieurs auteurs dramatiques. L'insuccès des imitations qu'en ont faites Guillard, Voltaire et Crébillon n'a pas découragé M. Léon Halévy, qui, il y a quelques années, a remis *Electre* sur la scène.

ÉLECTRE, opéra, musique de Hæffner, re-

présenté au théâtre Royal de Stockholm vers 1785.

ÉLECTRE, opéra en trois actes, musique de Grétry (non représenté).

ÉLÉMENTS (LES), opéra-ballet en quatre actes avec un prologue, paroles de Roy, musique de Lalande et Destouches, représenté à l'Opéra le 29 mai 1725. Le roi dansa dans ce ballet, lorsqu'on le donna dans le palais des Tuileries, le 22 décembre 1721. L'acte du Feu a été souvent joué séparément avec succès. Le Destin, Vénus, une Grâce ouvrent le prologue. Voici l'indication des personnages : première entrée (l'Air) : Ixion, Junon, Jupiter, Mercure, Zéphyrs; seconde entrée (l'Eau): Leucosie, Doris, Arion, Neptune, un matelot; troisième entrée (le Feu) : Emilie, Vestale, Valère, l'Amour, un chevalier romain; quatrième entrée (la Terre): Pomone, Vertumne, Pan, une bergère, chasseresses. Ce ballet, dont la musique offrait des passages très-agréables, a eu un grand succès. Il a été repris en 1727, en 1734, et joué pendant l'année 1742 presque sans interruption. Au ballet des Eléments se rattachent les noms les plus connus de l'ancien opéra : ceux de Thévenard, Chassé, Tribou, Murayre, Dubourg, Jelyotte, Martin, Dun, Person; ceux des chanteuses Lambert, Antier, Eremans, Souris, Dun, Lemaure, Fel; et des danseuses Petitpas, Mariette, Camargo.

ELENA, opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Venise en 1659.

ELENA DI FELTRE, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Naples vers 1840.

ELENA DI TOLOSA, opéra italien, musique de M. Petrella, représenté à Milan en juillet 1858.

ELENA E COSTANTINO, opéra-séria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala, à Milan, en 1816.

ELENA E COSTANTINO, opéra semi-séria, musique de Coccia, représenté à Lisbonne en 1821.

ELENA E MALVINA, opéra italien, musique de Carnicer, compositeur espagnol, représenté au théâtre Royal de Madrid en 1828.

ELENA E MALVINA, opéra italien, musique de Schira, représenté au théâtre de la Scala, de Milan, en 1833.

ELENA E MALVINA, opéra italien, musique de Mazza, représenté à Rome en 1835.

ELENA ED ALFREDO, opéra italien, musique de Generali, représenté en Italie en 1821.

ELENA RAPITA DA PARIDE, opéra italien, musique de Freschi (Jean-Dominique), représenté à Venise en 1677.

ELENA RAPITA DA TESEO, opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Venise en 1653.

ELENA Y CONSTANTINO, opéra, musique de Carnicer, compositeur espagnol, représenté à l'Opéra italien de Barcelone en 1818.

ELENAURA FUGGITIVA, opéra italien, musique de Sibelli, représenté au théâtre Formagliari, à Bologne, en 1684.

ELEONORA DI SAN-BONIFAZIO, opéra italien, musique de Graffigna, représenté au théâtre de Vérone en 1842.

ELEONORA DORI, opéra italien, musique de Battista, représenté au théâtre de Naples le 7 février 1847. Cette pièce n'eut pas un grand succès; cependant Fraschini et la Frezzolini remplissaient les deux principaux rôles.

ÉLÉONORE ET DORVAL ou LA SUITE DE LA CINQUANTAINE, opéra-comique en un acte, musique de Lebrun, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1800.

ÉLÈVE DE PRESBOURG (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Vial et Théodore Muret, musique de Luce Varlet, représenté à l'Opéra-Comique le 24 avril 1840. Cet élève de Presbourg n'est autre que le grand Haydn, sur la jeunesse duquel les auteurs ont forgé un conte peu intéressant. Haydn est pauvre et vend sa musique. Il aime la fille du maître de chapelle de l'empereur; mais il a un rival dans la personne d'un musicien sans talent qui lui dérobe une sonate, s'attribue le mérite de sa composition et la fait exécuter devant l'empereur. La fraude est découverte, et Haydn est proclamé l'auteur du chef-d'œuvre. On a remarqué dans ce petit ouvrage un chant de violoncelle assez mélodieux dans l'ouverture, un duo bouffe entre Haydn et son compétiteur, et l'air d'Haydn, chanté par Roger.

ELFEN KŒNIGINN (DIE) [*la Reine des Elfes*], opéra allemand, musique de Henneberg, représenté vers 1800.

ELFEN KŒNIGINN (DIE) [*la Reine des Elfes*], opéra allemand, musique de Kanne, représenté vers 1804.

ELFENSIEG (DER) [*le Triomphe des Elfes*], opéra allemand, musique de Pierson, représenté au théâtre de Brünn le 7 mai 1845.

ELFRIDA, opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres vers 1763.

ELFRIDA, drame héroïque en trois actes, en vers, mêlé de chants, paroles de Guillard, musique de Lemoyne, représenté à la Comédie-Italienne le 17 décembre 1792. L'action reproduit un épisode de la vie d'Edgar, roi d'Angleterre en 959. Elle est intéressante, mais le dénoûment est choquant. Lemoyne, exagérant le genre des opéras de Glück, recherchait les situations terribles.

ELFRIDA, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1793.

ELIAS RIPS RAPS, opéra allemand en un acte, musique de Bierey, représenté à Breslau en 1810. Le texte est de Haeser.

ELIOGABALE, opéra, musique de Boretti, représenté à Naples en 1668.

ÉLISA, opéra, musique de Fux (Jean-Joseph), représenté pour l'anniversaire de la naissance de l'archiduchesse, tante de l'empereur Charles VI, en 1714.

ÉLISA, opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres en 1750.

ÉLISA, opéra semi-seria, musique de Naumann, représenté à Dresde vers 1775.

ÉLISA ou **LE VOYAGE AU MONT BERNARD** (*sic*), comédie en deux actes, paroles de V. Reveroni Saint-Cyr, musique de Cherubini, représentée au théâtre Feydeau en décembre 1794. La scène se passe au milieu des glaciers et des orages ; une avalanche vient hâter le dénoûment. Dans cette pièce, l'invraisemblance le dispute au ridicule. Cherubini, sans paraître se préoccuper du tort considérable que d'aussi mauvais poëmes faisaient à sa musique, continuait toujours son œuvre, perfectionnant son style et revêtant des formes harmoniques les plus savantes et les plus distinguées des élucubrations banales ou extravagantes.

ÉLISA, opéra allemand, musique de Winter, représenté à Vienne en 1797.

ÉLISA, opéra semi-séria, musique de J.-S. Mayer, représenté à San-Benedetto, à Venise, en 1804.

ÉLISA, opéra danois, musique de Kuhlau, représenté à Copenhague vers 1810.

ELISA DI FRAUVAL, opéra italien en trois actes, musique de Selli, représenté à Rome ainsi qu'à Turin en 1840.

ELISA DI MONTALTIERI, opéra italien, musique de Granara, représenté à Gênes en 1832.

ELISA E CLAUDIO, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Milan en 1821. C'est un des meilleurs ouvrages du maître. Le beau duo *Se un' istante, all' offerta d'un soglio* a obtenu un grand succès et est encore chanté par les amateurs. L'andante *Ah! senti pietà* est d'une simplicité touchante et bien accompagné par la basse formant sous le chant des notes de passage heureusement groupées. Mercadante est un des derniers représentants du vrai style italien. *Elisa e Claudio* a été représenté à Paris le 22 novembre 1823.

ELISA, REGINÀ DI TIRO, opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Naples en 1736.

ELISA VALASCO ou **LORENZINO DI MEDICIS**, opéra italien, musique de Pacini, représenté à Rome en janvier 1854, à Vienne en juin 1859.

ÉLISABETH, opéra en trois actes, paroles de MM. Brunswick et de Leuven, musique de Donizetti, représenté au Théâtre-Lyrique le 31 décembre 1853. Le sujet du livret italien a été tiré de la pièce de Guilbert de Pixérécourt, intitulée : la *Fille de l'exilé* ou *Huit mois en deux heures*, et qu'il avait extraite lui-même d'un roman de Mme Cottin. C'est l'histoire d'une jeune fille qui vient du fond de la Sibérie demander au czar la grâce de son père. Les auteurs français en ont fait une pièce fort intéressante. La musique du maître de Bergame a été adaptée à la pièce française par M. Fontana, son élève. On a remarqué l'andante de l'ouverture, l'air de Danikoff, la cavatine et la romance d'Elisabeth : *Faut-il, hélas! sans espérance*, la prière à quatre voix, en canon, dans le premier acte. Au second, les couplets d'Ivan et un chœur de cosaques. Le troisième acte n'offre de saillant qu'une suite de motifs de danse exécutés dans un petit ballet, et le duo de reconnaissance du père Danikoff et d'Elisabeth. Les rôles ont été remplis par Tallon, Laurent, Colson, Junca et Mme Colson. Le rôle de Danikoff a été repris un peu plus tard par Lagrave, qui l'a chanté avec talent.

ÉLISABETH IN DERBISHIRE, opéra, musique de Carafa (Michel), représenté à Venise le 26 décembre 1818.

ELISABETTA, opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Turin en 1810.

ELISABETTA A KENILWORTH, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1828.

ELISABETTA, REGINA D'INGHILTERRA (*Elisabeth*), quinzième opéra composé par Rossini, sur un livret de Schmidt. Le maître de Pesaro était alors âgé de vingt-quatre ans. L'opéra d'*Elisabeth* a été écrit, en 1815, pour le théâtre Saint-Charles de Naples, où il fut représenté pendant l'automne de cette même année. L'impresario Barbaja attacha Rossini à ce théâtre moyennant 12,000 francs par année. C'est à partir de cet engagement, dans la ville alors la plus célèbre du monde pour les arts, que la fortune du compositeur alla toujours croissant. Une prima donna remarquable par sa beauté et son talent, Mlle Elisabeth Colbran, se consacra à l'interprétation des œuvres de Rossini, qui écrivit pour elle neuf opéras, depuis *Elisabeth, reine d'Angleterre*, jusqu'à *Sémiramis*, et lui fit partager son nom et sa fortune en 1822. Mlle Colbran affectionnait les grands rôles, qu'elle jouait en véritable tragédienne; elle détermina son mari à abandonner l'opéra-buffa pour l'opéra-séria, et exerça, sous ce rapport, sur son génie une influence qui doit être acquise à l'histoire. L'opéra d'*Elisabeth* fut donné aux Italiens le 10 mars 1822, et fut repris plusieurs fois, chanté successivement par Garcia, Bordogni, Mmes Mainvielle-Fodor, Cinti, Pasta, et Mlle Sabine Heinefetter.

ELISABETTA, REGINA D'INGHILTERRA, opéra italien, musique de Giacometti, représenté à Trieste en août 1853. Mme Sadowski a chanté avec succès le rôle du comte d'Essex.

ÉLISCA ou **L'AMOUR MATERNEL**, opéra-comique en trois actes, paroles de Favières, musique de Grétry, représenté à Feydeau le 1er janvier 1799. Cet ouvrage, écrit par le compositeur liégeois à la fin de sa carrière musicale, a été à peine remarqué. Lui-même ne le fait pas figurer dans le catalogue de ses œuvres. Il porte aussi le titre d'*Elisca*, ou *l'Habitante de Madagascar*.

ÉLISE, opéra allemand, musique de Spæth, représenté à Cobourg en 1833.

ÉLISE-HORTENSE, opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Feydeau le 26 septembre 1809.

ELISIRE D'AMORE (L'), opéra-bouffe italien en deux actes, musique de Donizetti, représenté en Italie en 1829, et à Paris au Théâtre-Italien le 17 janvier 1839. Le sujet de cet ouvrage a été souvent traité. Scribe et Auber l'ont approprié à la scène de l'Opéra sous le nom du *Philtre*, représenté en 1831, ce qui nous dispense d'une nouvelle analyse. La partition de l'*Elisire d'amore* est une des plus agréables que le compositeur de Bergame ait écrite dans le genre bouffe. Elle abonde en motifs charmants, en mélodies gracieuses. Au premier acte, le duo pour ténor et basse, entre le jeune villageois Nemorino et le docteur Dulcamara, est un petit chef-d'œuvre de verve, dont l'accompagnement est aussi intéressant que la partie chantée. Les morceaux les plus saillants du second acte sont : le chœur : *Cantiamo, facciam brindisi;* la barcarolle à deux voix : *Io son ricco e tu sei bella;* le quartetto : *Dell' elisir mirabile;* le duo entre Adina et Dulcamara, *Quanto amore*, et enfin la romance fraîche et suave de Nemorino : *Una furtiva lagrima*, qui est une des inspirations les plus distinguées de Donizetti.

ELISIUM, drame musical allemand, musique de Schweitzer, représenté à Kœnigsberg en 1774.

ELISONDA, opéra en un acte, musique de Dietter, représenté à Stuttgard en 1794.

ELMIRE, opéra-comique, musique de André, représenté en 1782.

ELMIRE, opéra, musique de Ruprecht, représenté à Vienne vers la fin du XVIIIe siècle.

ELMIRE ET MILTON, opéra, musique de J. Michl, représenté à Munich vers 1776.

ELMIRO, RE DI CORINTO, opéra italien, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1687.

ÉLODIE ou **LE FORFAIT NOCTURNE**, opérette en un acte, paroles de MM. Léon Battu et Crémieux, musique de Léopold Amat, représentée aux Bouffes-Parisiens en janvier 1856. Le forfait commis par Mme Gigonnard est la noyade, non pas, comme le croit M. Gigonnard, d'un enfant clandestin ; mais du pauvre Azor, victime des nouvelles mesures fiscales prises à l'égard de la race

canine. La musique de M. Amat a paru aussi drôlatique que le livret.

ELOISA WERNER, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Florence vers 1810.

ELPINICE, opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Bologne en 1784.

ELSBETH, opéra-comique allemand, musique de F. Glæser, représenté au Théâtre-sur-la-Vienne, à Vienne, en 1828.

ELVERHOHE (*la Montagne des Elfes*), opéra danois, musique de Kuhlau, représenté à Copenhague en 1828.

ELVERS VANDA, ballade avec chœurs et orchestre, musique de Gade, exécutée à Copenhague en mai 1854.

ELVEZI (GLI) [*les Suisses*], opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Naples en 1833.

ELVIDA, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1826.

ELVINO, drame lyrique, musique de De Giosa, représenté à Naples en 1845.

ELVIRA, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1793.

ELVIRA E LUCINDO, opéra italien, musique de Stunz, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, au mois de juin 1821.

ÉLYSÉE DE JACOBI (L'), opéra allemand, musique de Weber (Godefroid), représenté au théâtre de la cour de Wurtemberg en 1781.

EMBARCATION (L'), opéra-comique, musique de Reeve, représenté à Londres en 1799.

EMBARRAS (L'), opéra allemand, musique de Gyrowertz, représenté en Allemagne vers 1848.

EMBARRAS DES RICHESSES (L'), comédie en trois actes, en vers, paroles de Lourdet de Santerre, musique de Grétry, représentée à l'Opéra le 26 novembre 1782. Le sujet a fourni la matière de plusieurs pièces : de *Grégoire*, par le P. Ducerceau; du *Financier et du Savetier;* de la comédie de Dallainval; seulement la mythologie et le merveilleux tiennent une plus grande place dans la pièce qui nous occupe. Plutus donne à Myrtile le talisman qui le rend riche et lui fait oublier Rosette. Le style est négligé et presque trivial; ce qui explique les vers qui furent adressés à Grétry au sujet de la musique de cet ouvrage :

> De la nature, enfant gâté,
> Des plus beaux dons elle t'a fait largesse;
> Grétry, tu sais répandre la richesse
> Dans le sein de la pauvreté.

EMBARRAS DU CHOIX (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Lachabeaussière et Fabre d'Eglantine, musique de Théodore Lefèvre, représenté à la Comédie-Italienne le 10 décembre 1788.

EMERIKA, opéra, musique de Gyrowetz, représenté en Allemagne vers 1834.

ÉMIGRÉS (LES), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1817.

EMILIA, opéra italien, musique de François Canetti, représenté à Vicence en 1830.

EMILIA DI LIVERPOOL, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1824.

ÉMILIE, opéra en un acte, paroles de Guillard, musique de Grétry, représenté à l'Opéra, à Paris, le 22 février 1781.

ÉMILIE ET MELCOUR, opéra-comique en un acte, paroles de L. Hennequin, musique de Lebrun, représenté salle Louvois le 3 juillet 1795.

EMIRA, opéra italien, musique de Leo, avec des intermèdes d'Ignace Prota, représenté au théâtre San-Bartolomeo, de Naples, en 1735.

EMIRA, opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Venise en 1756.

EMIRO, opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Milan vers 1822.

EMMA D'ANTIOCHIA, opéra italien en trois actes, de Mercadante, représenté à Venise sur le théâtre de la Fenice en mars 1834. Cet ouvrage contient une belle ouverture, un bon quatuor et deux finales remarquables. Il a été chanté par Donzelli, Cartagenova et par Mmes Pasta et Tadolini.

EMMA ou **LA PROMESSE IMPRUDENTE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique de M. Auber, représenté à Feydeau le 7 juillet 1821. Cet ouvrage, qui renferme de jolis motifs, fortifia la réputation naissante du compositeur. Il était sorti de page l'année précédente seulement, en donnant la *Bergère châtelaine*.

EMMA ou **LE SOUPÇON**, opéra en trois

actes, paroles de Marsollier, musique de Fay, représenté au théâtre Feydeau le 16 octobre 1799.

EMMA, opéra italien, musique de Celli, représenté à Bologne en 1822. (Sur le même sujet que la pièce de Planard.)

EMMA DE FALKENSTEIN, opéra en trois actes, livret de Kotzebue, musique de Schæffer (Auguste), représenté au théâtre Kœnigsstadt en 1839.

EMMA DI RESBURGO, opéra-séria, musique de Meyerbeer, représenté à San-Benedetto, à Venise, dans l'été de 1819; traduit en allemand sous le titre de *Emma di Leicester*.

EMMA DI RESBURGO, opéra italien, musique de Mme Uccelli, représenté à Naples en 1832.

EMMELINE ou **LA FAMILLE SUISSE**, opéra en trois actes, paroles de Sewrin, musique de Weigl, représenté pour la première fois en France sur le théâtre de l'Odéon, le 6 février 1827. Cet ouvrage était fort estimé en Allemagne, longtemps avant qu'on songeât à le traduire pour la scène française. L'impératrice Marie-Louise, qui l'affectionnait particulièrement, en fit faire une première traduction, et la *Famille suisse* fut jouée en 1811, sur le théâtre de Saint-Cloud, par la troupe de l'Opéra-Comique. Le caractère de la musique de Weigl se distingue par l'originalité de la phrase mélodique et par la pureté de l'harmonie. Le quatuor du premier acte : *Ciel! où suis-je;* le duo d'Emmeline et de son père, *Profitons, ma chère;* les couplets, *J'avais un champ*, et le trio du troisième acte, *l'Ombre fuit,* sont les morceaux les plus remarquables de cette partition.

EMMELINE, opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique d'Hérold, représenté à Paris le 28 novembre 1829. L'*Emmeline* anglaise a moins réussi que l'*Emmeline* suisse de Weigl. Le sujet n'a pas été trouvé heureux, et le public s'est montré d'aussi mauvaise humeur que le lord Arundel de la pièce; la chute du poëme a entraîné celle de la musique d'Hérold, quoiqu'elle fût remplie de détails charmants.

EMMY TEELS, mélodrame, musique du baron de Lannoy, écrit à Vienne vers 1830.

EMO, opéra napolitain, musique de Battista, représenté à Naples en 1846.

EMPEREUR ADOLPHE DE NASSAU (L'), opéra allemand, de Marschner, représenté au théâtre de Hambourg au mois d'avril 1845. Parmi les morceaux, on a remarqué un bel *Ave, Maria*, un chœur de soldats et une romance chantée par Imogine, l'épouse de l'empereur. La célèbre cantatrice Sophie Lowe se fit applaudir dans cet ouvrage.

EMPEREUR ADRIEN (L'), opéra, musique de Weigl, représenté en Allemagne vers 1820.

EMPIRE DE L'AMOUR (L'), ballet héroïque en trois actes, avec un prologue, paroles de Moncrif, musique du marquis de Brassac, représenté par l'Académie royale de musique le mardi 14 avril 1733. Il est à remarquer que, dans ces sortes de pièces, les mêmes acteurs jouaient dans la même soirée plusieurs rôles différents. C'est ainsi que Chassé représentait tour à tour Bacchus, Adonis; Mlle Lemaure, Ariane, Ismène; Mlle Pélissier, Vénus et Phèdre; Mlle Julie, Clydé, puis une Salamandre; Jelyotte, qui remplaça Chassé en 1741, Adonis, Linus. Il est assez singulier de voir un ténor remplacer une basse. Cependant il faut songer qu'on écrivait alors très-haut les rôles de basse. Les artistes de talent étaient d'abord fort rares; ensuite les rôles étaient plus courts et moins écrasants que ceux de nos opéras modernes. Il en résultait que la carrière lyrique des chanteurs était beaucoup plus longue. La distribution des rôles nous offre les mêmes noms pendant une période de vingt à trente ans.

EMPLOI PENDANT QUATRE ANS (UN), opéra allemand, musique de François Schubert, écrit en 1815. Cet ouvrage, qui est aussi intitulé : la *Sentinelle de quatre ans*, est resté en manuscrit chez le docteur Schneider.

EMPRUNT SECRET (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique de Pradher, représenté à Feydeau le 25 juillet 1812.

EN ATTENDANT LE SOLEIL, opéra-comique en un acte, à trois personnages, paroles de M. Francis Tourte, musique de M. E. Hocmelle, représenté dans le salon de M. Lavallée, directeur de l'Ecole centrale, le 17 février 1856. Interprété par Damien, Lafont et Mlle Dupuy.

EN ÉTAT DE SIÉGE, opéra-comique en un acte, paroles de M. Galoppe d'Onquaire, musique de M. Jules Beer, représenté chez le compositeur en janvier 1859; chanté par MM. Jules Lefort, Edmond Cabel et Mme Ga-

veaux-Sabatier. Ce petit ouvrage a été joué aussi chez M. Pereire.

EN REVENANT DE PONTOISE, opérette en un acte, paroles de M. Mestépès, musique de M. Dufresne, représenté aux Bouffes-Parisiens le 20 février 1856. On a applaudi l'air : *Bonjour, mon oncle*, et les couplets du carillon.

ENCHANTED CASTLE (THE) [*le Château enchanté*], pantomime anglaise, musique de Schield, représentée à Covent-Garden, à Londres, en 1786.

ENCHANTEMENTS D'ARLEQUIN (LES), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1811.

ENCHANTERESSE (L'), opéra-comique anglais, musique de Balfe, représenté à Londres en 1845.

ENCHANTEUR DE VILLAGE (L'), opérette russe, musique de Kergel, représenté vers la fin du XVIIIe siècle.

ENCORE DES SAVOYARDS, comédie en deux actes de Pujoulx, représentée à la Comédie-Italienne le 25 septembre 1789; réduite en un acte et mise en musique par Devienne, elle fut représentée au théâtre de Monsieur le 8 février 1792.

ENCORE UN TOUR DE CALIFE, opéra en un acte, musique de Blangini, représenté à Munich en 1805.

ENCORE UNE VICTOIRE, opéra-comique en un acte, paroles d'Antilly, musique de Kreutzer, représenté au théâtre Favart le 7 novembre 1794.

ENDE GUT, ALLES GUT (*Tout est bien qui finit bien*), opéra allemand en deux actes, musique de Ferdinand d'Antoine, représenté en 1794.

ENDE GUT, ALLES GUT (*Tout est bien qui finit bien*), opérette allemande, musique du baron de Lichtenstein, représentée à Dessau en 1800.

ENDIMIONE, opéra italien, musique de Tricarico, représenté à Ferrare en 1665.

ENDIMIONE, opéra italien, musique de Boniventi, représenté à Naples en 1702.

ENDIMIONE, opéra italien, musique de Bononcini, représenté à Vienne en 1706.

ENDIMIONE, pastorale italienne, musique de Bioni, représentée à Breslau en 1727.

ENDIMIONE, opéra italien, musique de Buini, paroles de Métastase, représenté à Bologne en 1729.

ENDIMIONE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1763.

Les airs contenus dans cet ouvrage célèbre sont les suivants :

Non ti celar con me, chanté par Diane ; *Perchè copra al sole il volto*, par Nice ; *Quel ruscelletto*, solo chanté par l'Amour ; *Dimmi, che vaga sei*, par Endymion ; *Nell' amorosa face*, par Nice ; *Quell' alma severa*, par l'Amour ; *Non so dir se sono amante*, par Endymion ; *Semplice fanciulletto*, par Diane ; *Se non m'inganna* (duetto), par l'Amour et Endymion ; *Fra le stelle, o fra le piante*, par Diane ; *Vado per un momento*, par Endymion ; *Se s'accende in fiamme ardenti*, solo par l'Amour ; *O fa, che m' ami*, solo par Nice ; *Dall' alma mia costante*, par Endymion ; *Chiedi in vano amor da me* (duetto), par Endymion et Nice ; *Chi provato ha la procella*, chanté par Diane ; *Amor, che nasce*, par Diane ; *Cosi talor rimira*, par Nice ; et le chœur final :

Fuggan da noi gli affanni,
Di torbido pensier ;
Il riso ed il piacer
Ci resti in seno.
Nè venga a disturbar
Chi bene amar desia
La fredda gelosia
Col suo veleno.

ENDIMIONE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Bernasconi, représenté à la cour de Bavière en 1766.

ENDIMIONE, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Sigismondi, représenté à Vienne vers 1767.

ENDYMION, pastorale héroïque, par Fontenelle, musique de Colin de Blamont, représentée à l'Opéra le 17 mai 1731. Le poëte Roy se vengea ainsi des épigrammes dont lui-même avait été si souvent l'objet :

Fontenelle, ce vieux bedeau
Du temple de Cythère,
Fait remonter sur le tréteau
Sa muse douairière.
Si, de ce ballet avorté,
Vous daignez faire une critique,
Cher Dominique ;
Je dis qu'en vérité,
Vous aurez bien de la bonté.

Dominique était le grand faiseur de parodies au théâtre de la Foire, et Fontenelle avait alors soixante-quatorze ans.

ENDYMION, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hombourg en 1701.

ENDYMION, opéra allemand, musique de Schmittbauer, représenté à Carlsruhe vers 1772.

ENDYMION, opéra allemand, musique de J.-M. Haydn, écrit à Vienne vers 1770.

ENEA E LAVINIA, opéra italien, musique de Giardini, représenté à Londres en 1746.

ENEA E LAVINIA, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Londres en 1779.

ENEA E LAVINIA, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Naples en 1785.

ENEA IN CARTAGINE, opéra italien, musique de Colla (Joseph), représenté à Turin en 1770.

ENEA IN CARTAGINE, opéra italien, musique de Capotorti, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1805.

ENEA IN CARTAGINE, opéra italien, musique de Liverati, représenté au théâtre de la Cour, à Vienne, vers 1796.

ENEA IN ITALIA, opéra italien, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1675.

ENEA IN ITALIA, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1678.

ENEA IN ITALIA, opéra italien, musique de Bernabei (Antoine), représenté à Munich en 1679.

ENEA IN ITALIA, opéra italien, musique de Perez, représenté à Lisbonne en 1759.

ENEA NEGLI ELISI (*Énée aux Champs-Elysées*), opéra italien, musique de Fux (Jean-Joseph), représenté à Vienne en 1731.

ENEA NEL LAZIO, opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard en 1755.

ENEA NEL LAZIO, opéra italien, musique de Gardi, représenté à Modène en 1786.

ENEA NEL LAZIO, opéra italien, musique de Righini, représenté à Berlin en janvier 1793.

ÉNÉE, opéra, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1680.

ÉNÉE À CARTHAGE, opéra suédois, musique de Uttini, représenté à Stockholm vers 1756.

ÉNÉE ET LAVINIE, tragédie-opéra en cinq actes, par Fontenelle, musique de Colasse, représentée à l'Académie royale de musique le 16 décembre 1690.

Le poëme en avait été critiqué. On reprochait à l'auteur d'avoir trop compté sur l'effet des machines et du merveilleux, comme aussi d'avoir rendu Enée moins intéressant, en faisant apparaître l'ombre de Didon. Cet ouvrage était donc promptement tombé, malgré le talent déployé par Mlle Le Rochois, dans le rôle de Lavinie, et de Mlle Desmâtins dans celui de Junon. Lorsque Dauvergne annonça le projet d'en refaire la musique à Fontenelle, alors presque centenaire, celui-ci lui répondit: « Monsieur, vous me faites beaucoup d'honneur; mais il y a soixante ans que cet opéra fut représenté pour la première fois; il tomba, et personne alors ne me dit que ce fût la faute du musicien. » Dauvergne était alors le musicien à la mode; sa partition, représentée le 14 février 1758, eut un succès passager.

ENFANCE DE J.-J. ROUSSEAU (L'), drame, paroles d'Andrieux, musique de Dalayrac, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique le 23 mai 1794. Rousseau, écrivant à treize ans des articles de politique dans le journal de Genève, accusé devant le conseil et renvoyé avec les honneurs d'une couronne décernée à ses talents, voilà bien un des livrets les plus grotesques qu'on puisse imaginer. Nous n'en connaissons point la musique, et nous ne pouvons nous figurer celle que Dalayrac a pu écrire sur un pareil sujet.

ENFANT GÂTÉ (L'), opéra, musique de François Krafft, représenté à Liége à la fin du XVIIIe siècle.

ENFANT PRODIGUE (L'), mélodrame, musique de Morange, représenté à Paris vers 1810.

ENFANT PRODIGUE (L'), opéra-comique en trois actes, paroles de Ribouttè et Souriguière, musique de Gaveaux, représenté au théâtre Feydeau le 23 novembre 1811.

ENFANT PRODIGUE (L'), mélodrame, musique de Drechsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1820.

ENFANT PRODIGUE (L'), opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté sur le théâtre de l'Académie nationale de musique le 6 décembre 1850. Dans le poëme, Scribe s'est permis avec la parabole de l'Evangile les mêmes inexactitudes capitales qu'avec les histoires les plus con-

nues du moyen âge, celle de *Jean de Leyde*, par exemple. Azaël est le fils unique d'un pauvre vieillard. Il quitte la maison paternelle et sa fiancée Jephtèle, pour aller jouir de tous les plaisirs que lui promet la ville de Memphis. Il se ruine au jeu; il se laisse séduire par la courtisane Nephté, par la danseuse Lia. Il pénètre dans le temple d'Isis, où sont célébrés les mystères de la bonne déesse. Les Egyptiens lui font expier son sacrilége en le précipitant dans le Nil. Il en est retiré par le chef d'une caravane, et il est réduit à garder les troupeaux. C'est alors que l'enfant prodigue rentre en lui-même et revient se jeter dans les bras de son père. On a reproché à l'auteur de ce poëme d'avoir affaibli toutes les situations dramatiques que le sujet comportait, en multipliant les épisodes, les tableaux, les impressions purement physiques d'une mise en scène exagérée. La promenade du bœuf Apis, entre autres détails, a paru d'une puérilité peu digne d'un ouvrage sérieux. La musique renferme plus de mélodies élégantes que de scènes d'opéra proprement dites. Les détails de l'orchestration offrent au musicien des observations pleines d'intérêt et de charme qui échappent à la majorité des auditeurs. Parmi les morceaux les plus remarqués, nous mentionnerons, au premier acte, la romance de Jephtèle, chantée par Mlle Dameron : *Allez, suivez votre pensée;* l'entrée de Massol au bruit des clochettes des troupeaux; la romance, au deuxième acte : *Il est un enfant d'Israël;* au troisième acte, la scène de l'épreuve, parfaitement interprétée par Roger, et le quintette final. Les couplets du chamelier, chantés par Mme Petit-Brière, ont eu du succès, et l'andante de l'air d'Azaël : *J'ai tout perdu, Seigneur, oui, tout perdu, jusqu'à l'honneur*, a une expression touchante. L'air final de la reconnaissance : *Mon fils, c'est toi*, est peut-être le morceau le plus pathétique de cet ouvrage. On a remarqué aussi l'effet pittoresque du solo de hautbois pendant le passage de la caravane.

ENFANT TROUVÉ (L'), opéra, musique de Benda, représenté à Gotha vers 1777.

ENFANTS DE MAÎTRE PIERRE (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Paul de Kock, musique de Kreubé, représenté à l'Opéra-Comique de Paris le 6 août 1825.

ENFANTS DES LANDES (LES), opéra allemand, musique de Rubinstein, représenté à Vienne, sur le théâtre de la Porte-de-Carinthie, le 23 février 1861, avec le concours de Ander et de Mme Gillag.

ENGELBERTA, opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Venise en 1690.

ENGELBERTA, opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1709.

ENGELBERTA, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1729.

ENGELBERTO, opéra italien, musique de Mancini, représenté à Naples, au palais du vice-roi, en 1709.

ENGLAND'S GLORY (*Gloire de l'Angleterre*), opéra anglais, musique de Kremberg, représenté à Londres en 1706.

ENGLISCHE PATRIOT (DER) [*le Patriote anglais*], opéra allemand, musique de J.-M. Haydn, écrit à Vienne vers 1770.

ENGLISH FLEET (THE) [*la Flotte anglaise*], musique de Braham, représenté à Londres vers 1825.

ENGLISHMAN IN INDIA (THE) [*l'Anglais dans l'Inde*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1827.

ENIGMA DISCIOLTA (L') [*l'Enigme divulguée*], opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1705.

ENIGMA DISCIOLTA (L') [*l'Enigme divulguée*], opéra italien, musique de Aresti, représenté à Bologne en 1710.

ÉNIGME (L'), opérette allemande en deux actes, musique de Kerpen, représentée à Mayence en 1791.

ENLÈVEMENT (L'), opéra-comique en trois actes, paroles de Saint-Victor, Scribe et d'Epagny, musique de Zimmermann, représenté à l'Opéra-Comique le 26 octobre 1830.

ENLÈVEMENT AU SÉRAIL (L') [*Die entführung aus dem serail*], opéra allemand en trois actes, paroles de Stéphani, d'après la pièce de Bretzner, musique de Mozart, représenté à Vienne le 12 juillet 1782. Mozart avait vingt-six ans lorsqu'il écrivit cet ouvrage. Les musiciens le proclamèrent un chef-d'œuvre. La partition allemande renferme trois actes, dont le dernier a été supprimé à la représentation. Elle a été exécutée pour la première fois à Paris au lycée des Arts, le 26 septembre 1798; puis, en 1801, sur une traduction de Moline; ensuite en 1830

mais en allemand. M. Prosper Pascal en a fait une traduction pour la scène française, et l'*Enlèvement au sérail* a été représenté au Théâtre-Lyrique, le 11 mai 1859, avec beaucoup de succès. Tout est charmant dans cet opéra. De tous les opéras du maître, l'*Enlèvement au sérail* est celui qui a joui de la plus longue vogue sur les théâtres de l'Allemagne. Le livret n'est qu'un canevas presque puéril, aussi invraisemblable que possible, et qui n'offre qu'une seule jolie scène, celle de la bouteille. L'action se passe dans le sérail du pacha Sélim, où se trouvent réunis la belle Espagnole Constance, sa camériste Blondine, son valet Pédrille, sous la surveillance de l'intendant Osmin. Belmonte, amant de Constance, s'est mis à sa recherche et a fini par pénétrer dans le sérail. Dans le but de favoriser une évasion générale, Pédrille tente d'endormir Osmin en lui faisant boire du vin dans lequel il a versé un narcotique. L'intendant a compris son dessein. Tous deux font semblant de boire à pleines rasades, tandis qu'ils jettent par-dessus leur épaule le contenu du flacon. La mèche est donc éventée, et les captifs seraient empalés ou pendus, si le pacha Sélim ne reconnaissait en Belmonte un citoyen de Burgos qui lui a autrefois sauvé la vie. Dans sa reconnaissance, il les fait mettre tous en liberté.

Mozart a écrit cet opéra à Vienne, sur la demande de l'empereur Joseph II. Mais la cour, habituée alors à la musique des maîtres italiens, fit un froid accueil à ce chef-d'œuvre. L'empereur dit même à Mozart, après la représentation : « *Cela est trop savant pour nos oreilles; je trouve qu'il y a là-dedans trop de notes.* » On rapporte que Mozart répondit hardiment : « Sire, il y a autant de notes qu'il en faut. » Il reçut cinquante ducats pour la composition de cet opéra. L'abbé Da Ponte raconte dans ses mémoires que l'empereur Joseph, lui parlant de l'*Enlèvement au sérail*, lui dit : « Que *ce n'était pas grand'chose* : *Non era gran cosa;* que Mozart avait beaucoup de talent pour la musique instrumentale, mais que pour la vocale, c'était bien différent. » Ce jugement impérial, quoique entaché de légèreté et de partialité, indique assez bien que le compositeur n'était pas encore arrivé au degré de perfection qu'il devait atteindre. L'instrumentation, en effet, est traitée avec une habileté consommée, tandis que les morceaux de chant n'ont pas encore cette simplicité de conception, cette facilité d'intonation jointes à cette grâce variée qu'on distingue à chaque page des partitions de la *Flûte enchantée*, de *Don Juan* et des *Nozze*. Signalons d'abord, parmi les fragments les plus saillants, l'ouverture, le chœur des esclaves du sérail et le duo de la bouteille entre Osmin et Belmonte. Viennent ensuite les deux airs bouffes d'Osmin, et le quatuor qui termine le second acte et dont l'orchestration révèle déjà l'auteur de *Don Juan* et des *Nozze*. Les rôles de femmes ont été écrits par le compositeur pour des voix exceptionnelles. C'est pour cette raison qu'on les transpose et même qu'on fait des suppressions regrettables lorsqu'on donne cet ouvrage au Théâtre-Lyrique. Mmes Ugalde et Meillet ont chanté les rôles de Constance et de Blondine; Bataille, Michot et Fromant, ceux d'Osmin, de Belmonte et de Pédrille.

ENLÈVEMENT AU SÉRAIL (L'), opérette allemande, musique de Knecht, écrite à la fin du XVIIIe siècle et restée en manuscrit.

ENLÈVEMENT D'ARGENTINE (L'), opéra-bouffe, musique de Salvator, représenté à Toulon en février 1862.

ENLÈVEMENT D'EUROPE (L'), opéra, musique de J. Laurent de Béthisy, écrit vers 1769.

ENLÈVEMENT DES SABINES (L'), comédie en vaudevilles (deux actes), paroles de Picard, musique de Devienne, représentée au théâtre Feydeau le 31 octobre 1792. C'est une parodie piquante d'un épisode fameux des annales de la Rome primitive. L'admiration qu'on professait alors pour les principaux événements de l'histoire romaine n'empêchait pas qu'on s'en divertît au besoin.

ENONE, opéra italien, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1735.

ENONE E PARIDE, opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Livourne en 1808.

ENRAGED MUSICIAN (THE) [*le Musicien enragé*], intermède anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market en 1788.

ENRICHETTA DI BAIENFELD, opéra italien, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté à Vienne en 1836

ENRICO, CONTE DI BORGOGNA, opéra italien, musique de Donizetti, représenté au théâtre San-Luca à Venise en 1818.

ENRICO DETTO IL LEONE (*Henri dit le Lion*), opéra italien, musique de Steffani, représenté à Brunswick en 1689.

ENRICO DI MONTFORT, opéra-séria, musique de Coccia, représenté à Milan en 1833.

ENRICO HOWARD, opéra italien, paroles de Francesco Guidi, musique de A. Basevi, amateur distingué, docteur en médecine déjà connu par quelques écrits philosophiques. Cet ouvrage fut représenté à Florence, sur le théâtre de la Pergola, le 5 juin 1847. La partition fut jugée digne d'estime.

ENRICO IV AL PASSO DELLA MARNA, opéra italien, musique de Balfe, représenté à Milan au théâtre Carcano en 1833.

ENRICO II, opéra italien, musique de Otto Nicolaï, représenté à Trieste en 1840.

ENRICO ODOARDO, opéra italien, musique de Basevi, représenté au théâtre de la Pergola en 1847.

ENSORCELÉS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Mme Favart et de Guérin, musique de Harny, représenté à la Comédie-Italienne le 1er septembre 1757.

ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (DIE) [*l'Enlèvement du sérail*], opéra-comique allemand en deux actes, représenté à Vienne en 1782. (Voir plus haut L'ENLÈVEMENT AU SÉRAIL.)

ENTHOUSIASTE (L'), opéra-comique, musique de Weber (Godefroid), représenté au théâtre de la cour de Wurtemberg en 1787.

ENTLARNTEN (DIE) [*les Démasqués*], opéra allemand, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1804.

ENTRÉE (L'), opéra-comique, musique de M. de Hushoff, représenté en Allemagne vers 1792.

ENTREZ, MESSIEURS! ENTREZ, MESDAMES! prologue, paroles de Méry, musique de Offenbach, représenté pour l'ouverture du théâtre des Bouffes-Parisiens en juillet 1855.

ENTREPRISE FOLLE (L'), opéra-comique, musique de Solié, représenté à Paris en 1795.

ENTRE-SOL (L'), opérette, musique de Lemoyne fils et d'Alex. Piccinni, représentée au théâtre des Variétés, de Paris, en 1802.

ENTWAFFNETE RACHE (DER) [*la Vengeance désarmée*], opéra allemand, musique de Remde, représenté à Breslau vers 1812.

EPAMINONDAS, opéra italien, musique de Giacomelli (Geminiano), représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1731.

ÉPÉE ENCHANTÉE (L'), opéra, musique d'Eybler, représenté au théâtre de Léopoldstadt vers 1790.

EPHESIAN MATRON (THE) [*la Matrone d'Ephèse*], opéra-comique anglais, musique de Dibdin, représenté à Londres vers 1767.

ÉPICURE, opéra-comique en trois actes, paroles de Demoustier, musique de Méhul et Cherubini, représenté à l'Opéra-Comique, le 14 mars 1800.

EPISODIO DI SAN MICHELE (UN'), opéra-bouffe, musique de Pugni, représenté à Milan en 1834.

EPISODIO DI SAN MICHELE (UN'), opéra italien, musique de Concone, représenté à Turin en 1836.

EPISODIO DI SAN MICHELE (UN'), opéra italien, musique de Savj (Louis), représenté à Gênes en 1841.

EPONINE ET SABINUS, opéra en deux actes, musique de Gresnick, représenté au théâtre de la rue de Louvois, à Paris, en 1796.

ÉPOQUE DE LA BATAILLE DE HAMBOURG (L'), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1725.

ÉPOUX DE SEIZE ANS (LES), opéra en un acte, musique de Castels de Labarre, représenté au théâtre de Molière, à Paris, en 1798.

ÉPOUX GÉNÉREUX (L'), opéra en un acte, musique de Solié, représenté à Paris, en 1803.

ÉPOUX INDISCRETS (LES), opéra en un acte, paroles de Saint-Alme et Saint-Yon, musique de Benincori, représenté à Paris le 16 janvier 1819.

ÉPOUX PAR HASARD (L'), opéra, musique de Gyrowetz, représenté en Allemagne vers 1836.

EPPONINA, opéra-séria en trois actes, musique de Sarti, représenté à Turin en 1777.

EPPONINA, opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Novare en 1783.

ÉPREUVE (L'), opéra, musique de Gyrowetz, représenté en Allemagne vers 1838.

ÉPREUVE VILLAGEOISE (L'), vaudeville en deux actes, en vers, paroles de Desforges, musique de Grétry, représenté au Théâtre-Italien le 24 juin 1784. Le sujet n'est qu'un épisode d'une autre pièce, intitulée *Théodore et Paulin*, qui avait échoué. Cet épisode est charmant de grâce et de naïveté. Pour ceux qui admettent le genre opéra-comique comme un vaudeville dans lequel la musique

tient non-seulement la plus large place, mais domine dans la comédie, sans toutefois absorber tout l'intérêt, l'*Epreuve villageoise* doit être considérée comme un chef-d'œuvre. Dans aucun de ses ouvrages Grétry n'a montré un goût plus fin, n'a gardé une mesure plus parfaite et n'a trouvé une mélodie mieux appropriée au sujet. On ne voit pas non plus, dans la partition, ces gaucheries vocales, ces défaillances dans les accompagnements, si fréquentes ailleurs. L'ouverture est vive et gracieuse. Les couplets : *Bon Dieu, bon Dieu! comme à c'te fête*, ont été chantés, dansés pendant vingt ans; l'air, *Adieu, Marton, adieu, Lisette*, a du caractère; enfin le quatuor, *Il a déchiré vot' billet*, est une des plus jolies fuguettes. Dans une des meilleures reprises qu'on a faites de cet ouvrage, Mme Faure-Lefebvre a donné au rôle de Denise une ingénuité malicieuse qui lui a valu un légitime succès. Bussine chantait fort bien, il y a quelques années, le rôle de M. Lafrance.

ÉPREUVES DE L'AMOUR (LES), opéra-comique en un acte, paroles d'Anseaume, musique de Laborde, représenté à la foire Saint-Germain le 1er octobre 1759. Le public des boulevards raffolait des airs composés par Laborde pour la pièce de *Gilles, garçon peintre*, jouée l'année précédente; on espérait donc un grand succès en les encadrant dans un ouvrage composé exprès. Mais cette tentative échoua complétement.

ÉPREUVES DU RÉPUBLICAIN (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Laugier, musique de Champein, représenté à la salle Favart le 4 août 1794.

ÉQUIPAGE À BORD (L'), opéra allemand, musique de G. Zaytz, représenté au Karlstheater, à Vienne, en janvier 1864.

EQUIVOCI NEL SEMBIANTE (GLI), opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à Naples en 1700.

EQUIVOCI D'AMORE E D'INNOCENZA (GLI), opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Venise en 1730.

EQUIVOCI DEL CASO (GLI), opéra italien, musique de Baseggio, représenté à Venise en 1712.

EQUIVOCO (L'), opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Rome en 1711.

EQUIVOCO (L'), opéra-bouffe, musique de Casella (Pierre), représenté à Naples en 1789.

EQUIVOCO (L'), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1792.

EQUIVOCO (L'), opéra-buffa, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala, à Milan, en 1800.

EQUIVOCO CURIOSO (L'), opéra-bouffe, musique de Cercia, représenté à Naples dans les dernières années du XVIIIe siècle.

EQUIVOCO DEL NASTRO (L'), opéra italien, musique de Moneta, représenté à Florence en 1786.

EQUIVOCO DI DUE ANELLI (L'), opéra italien, musique de Trento, représenté à Rome en 1818.

EQUIVOCO FORTUNATO (L'), opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Milan en 1811.

EQUIVOCO STRAVAGANTE, second opéra composé par Rossini, alors âgé de vingt ans. Il fut représenté sur le théâtre Del Corso, à Bologne, dans l'automne de 1811.

EQUIVOCO DELLI SPOSI (L'), opéra italien, musique de P.-C. Guglielmi, représenté sur le théâtre des Florentins, à Naples, vers 1789.

ERACLEA, opéra italien en trois actes, musique de Sabadini, représenté à Parme en 1696.

ERACLEA, opéra italien en trois actes, musique de Scarlatti, représenté à Naples en 1700.

ERACLEA, opéra italien, musique de Vinci, représenté au théâtre San-Bartolomeo, à Venise, en 1724.

ERACLIO, opéra italien, musique de Bernabei (Vincent), représenté à Munich en 1690.

ERACLIO, opéra italien, musique de Bernardoni (Francesco), dont Gasparini a fait le deuxième acte, et Pollarolo le troisième, représenté à Venise, en 1712.

ERACLITO, opéra italien, musique de F. Niccolini, représenté à Venise vers 1680.

ERACLITO E DEMOCRITO, opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1785.

ERALDO ED EMMA, opéra-seria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala de Milan, en 1805.

ERANO DUE, OR SONO TRE (*Ils étaien deux et ils sont trois*), opéra-buffa, de Luig Ricci, représenté à Turin, sur le théâtre d'Angennes, en juin 1834. C'est un joli ouvrage, dans lequel se sont distingués Scalese, Frezzolini, le ténor Moriani et une jeune cantatrice française, Mlle Vial. Il a été joué avec succès sur toutes les scènes d'Italie.

ERBE VON HOHENCK (DER) [*l'Héritier d'Hohenck*], opéra allemand, musique de M. Hauser, représenté à Kœnigsberg vers 1855

ERBERTO DI VALTELLINA, opéra italien, musique de Gatti, représenté à Messine en 1841.

ERCOLE ACQUISITATOR DELLA IMMORTALITÀ (*Hercule s'emparant de l'immortalité*), opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1667.

ERCOLE AL TERMODONTE, opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1792.

ERCOLE AL TERMODONTE, opéra italien, musique de Nasolini, représenté à Trieste vers 1794.

ERCOLE IN LIDIA, opéra italien, musique de Rovetta, représenté au théâtre della Cavallerezza, à Venise, en 1645.

ERCOLE IN LIDIA, opéra-séria, musique de J.-S. Mayer, représenté à Vienne en 1803.

ERCOLE IN TEBE, opéra italien, musique de Boretti, représenté à Rome en 1671.

ERCOLE NELL' ERIMANTO, opéra italien, musique de Manelli, représenté à Plaisance en 1651.

ERCOLE SUL TERMODONTE, opéra italien, musique de Sartorio, représenté à Venise en 1678.

ERCOLE SUL TERMODONTE, opéra italien, musique de Rampini, représenté à Venise en 1715.

ERCOLE SUL TERMODONTE, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1730.

EREDE DI BEL PRATO (L'), opéra-buffa, musique de P.-C. Guglielmi, représenté en Italie vers 1799.

EREDE SENZA EREDITÀ (L'), opéra italien, musique de Palma, représenté en Italie vers 1799.

EREDITÀ IN CORSICA, opéra italien, musique de M. Luvini, représenté à Turin en août 1865.

ERGILDA, opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1736.

ERGINDA, opéra italien, musique de Sartorio, représenté à Venise en 1652.

ERGINDA, opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Londres en 1760.

ERIC EJEGAD, grand opéra danois, musique de Fréd. Kunzen, représenté à Copenhague en 1798.

ERIFILE, opéra italien, musique de Ariosti, représenté à Venise en 1697.

ERIFILE, opéra italien, musique de Mysliweczer, représenté à Munich en 1773.

ERIFILE, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Londres en 1776.

ERIFILE, opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Bergame en 1783.

ERIFILE, opéra italien, musique de Monza, représenté à Turin en 1786.

ÉRIGONE, opéra en un acte, paroles de La Bruëre, musique de Mondonville, représenté en 1748. Les compositions pastorales ou mythologiques étaient accueillies avec faveur à cette époque ; mais celle-ci ne réussit point. Le *Carnaval du Parnasse*, du même auteur, donné l'année suivante, eut plus de succès. *Érigone* est aussi le titre d'un des actes du *Temple de la gloire*, de Voltaire, dont Rameau a écrit la musique en 1745.

ERINDO, opéra, musique de Cousser, représenté à Hambourg en 1693.

ERISMENA, opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Venise en 1655.

ERISMONDA, opéra italien, musique de Tosi, représenté au théâtre Formagliari, de Bologne, en 1681.

ERITREA, opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Venise en 1652.

ÉRIXÈNE, ou **L'AMOUR ENFANT**, opéra, paroles de Voisenon, musique de Désaugiers, représenté par l'Académie royale de musique le 24 septembre 1780 ; n'eut aucun succès.

ERMELINDA, opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1752.

ERMELINDA, REGINA DI LONGOBARDI, opéra italien, musique de Sartorio, représenté à Venise en 1670.

ERMENEGILDA, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Naples en 1729.

ERMINGARDA, opéra italien, musique de Sanelli, représenté à Milan en 1845.

ERMINGARDA, opéra italien, musique de Buzzi, représenté au Grand-Théâtre de Trieste en 1855.

ERMINGARDA, opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1723.

ERMINIA, opéra italien, musique de Buononcini, représenté à Londres en 1723.

ERMINIA, opéra italien, musique de Gandini, représenté à Modène vers 1725.

ERMINIA SUL GIORDANO, opéra italien, musique de Rossi (Michel-Ange), représenté à Rome, dans une société d'amateurs, en 1625.

ERMIONE, opéra, musique de Bernabei (Antoine), représenté à Munich le 11 juillet 1680.

ERMIONE, opéra italien, musique de Gianettini, représenté à Venise en 1695.

ERMIONE, opéra de Rossini, représenté sur le théâtre de San-Carlo, à Naples, pendant le carême de 1819. C'est le vingt-cinquième opéra du compositeur, par ordre de date. Il n'a pas été représenté à Paris; mais Rubini chantait la cavatine d'*Ermione* dans la *Donna del Lago*. Ces espèces d'intermèdes, assez fréquemment usités à l'Opéra-Italien, ne seraient pas tolérés à l'Académie impériale de musique, où les plaisirs de l'oreille sont toujours subordonnés à la satisfaction de l'esprit.

ERMIT AUF TORMENTERA (DER) [*l'Ermite de Tormentera*], opéra allemand, musique de Heinz, représenté à Waldenburg vers la fin du XVIII[e] siècle.

ERMITAGE DES PYRÉNÉES (L'), opéra-comique en un acte, paroles de René Périn, musique de Arquier, représenté sur le théâtre des Jeunes-Artistes le 4 mars 1805.

ERMITE (L'), petit opéra allemand, musique de Weissflog, représenté à Vienne vers 1771.

ERMITE (L'), opéra-comique, musique de Weigl, représenté vers 1823.

ERMITE (L'), opéra allemand, musique de Ulrich, représenté à Weimar en 1841.

ERMO DI SENLOPH (L'), opéra italien, musique de L. Orsini, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, dans l'automne de 1834.

ERNANI, opéra-séria en trois actes, paroles de Rossi, musique de Gabussi, représenté sur le Théâtre-Italien, de Paris, le 25 novembre 1834. Nous mentionnerons l'air chanté par Rubini : *Di ripente per me il cielo*; l'air, l'*Ora estrema per te suona*, et la cavatine, *Vedete in me la vittima.*

ERNANI, opéra italien, musique de Verdi, représenté à Venise en mars 1844, et à Paris, le 6 janvier 1846, sous le titre de IL PROSCRITTO (Voyez ce mot). Cet ouvrage a été joué plus tard sous le nom primitif. Le grand septuor *O sommo Carlo* est une des meilleures pages que le compositeur ait écrites.

ERNANI, opéra italien, musique de Mazzucato, représenté à Gênes en 1844.

ERNELINDA, opéra italien en trois actes, musique de Vinci, représenté à Florence et à Naples en 1726.

ERNELINDA, opéra italien, musique de Battista, représenté sur le théâtre Nuovo, à Naples, en 1851. Cet ouvrage a été chanté par M. et M[me] Evrard, élèves du Conservatoire de Paris.

ERNELINDE, PRINCESSE DE NORVÉGE, opéra en trois actes, paroles de Poinsinet, musique de Philidor (Danican), représenté à l'Académie royale de musique le 24 novembre 1767. Le sujet est imité d'un livret italien intitulé : *Ricimero*, mis en musique par Pergolèse et Jomelli. Le poëme a paru chargé d'incidents et dénué d'intérêt. La partition est une des meilleures qu'ait composées Philidor. Elle renferme des chœurs très-beaux, notamment celui-ci : *Jurons sur nos glaives sanglants.* L'air : *Né dans un camp*, était chanté avec succès par Larrivée, ce qui prouve qu'à cette époque on écrivait très-haut pour les voix de basse, même en tenant compte de l'élévation du diapason, car l'air de Ricimer monte jusqu'au *sol*. Le duo d'introduction : *Quoi! vous m'abandonnez, mon père!* mérite encore d'être signalé. Les autres rôles furent joués par Legros, Gélin, M[me] Larrivée. Vestris, Gardel et M[lle] Guimard se distinguèrent dans le ballet.

En 1773, le 11 décembre, on remit en scène l'opéra d'*Ernelinda*, dont le poëme avait été arrangé par Sedaine.

ERNEST, COMTE DE GLEICHEN, opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1815.

ERNESTA E CARLINO, drame, musique de Capotorti, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1815.

ERNESTINE, opéra, livret de Choderlos de Laclos, musique de Saint-Georges, représenté à la Comédie-Italienne le 19 juillet 1777.

ERNESTO E GIACINTA, opéra-bouffe, musique de Bénédict, représenté à Naples en 1829.

ERNESTO E PALMIRA, opéra italien, musique de P.-C. Guglielmi, représenté en Italie vers 1814.

ERO E LEANDRO, opéra italien, musique de Paër, représenté à Naples en 1795.

ERO E LEANDRO, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Gênes vers 1809.

ERO I LEANDER, scène lyrique polonaise, musique de Kurpinski, représentée à Varsovie en 1816.

EROBERUNG VON GRANADA (DIE) [*la Conquête de Grenade*], opéra allemand, musique de Netzer, représenté en Allemagne en 1844.

ERODE, OSSIA MARIANNA, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Gênes en 1825.

EROE CINESE (L'), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Bono, représenté à Vienne en 1752. Cette œuvre dramatique du célèbre poëte lyrique a obtenu un immense succès, et a été mise en musique par plusieurs maîtres illustres.

Il y a dans cet opéra cinq personnages, qui sont : Leango, régent de l'empire de la Chine ; Siveno, fils supposé de Leago, amant de Lisinga ; Lisinga, princesse tartare, prisonnière des Chinois, amante de Siveno ; Ulania, sœur de la précédente, amante de Minteo ; Minteo, mandarin chargé du commandement de l'armée, amant d'Ulania et ami de Siveno. On y remarque les morceaux suivants : airs chantés par Leango : *Nel cammin di nostra vita ; Perdona l'affetto ; Re non sei, ma senza regno ; Ah sia de' giorni mei ;* airs chantés par Lisinga : *Da quel sembiante appresi ; Agitata per troppo contento ; Se fra catene il core ; In mezzo a tanti affanni ; Fra quante vicende ;* airs chantés par Ulania : *Io del tuo cor non voglio ; Quando il mar biancheggia, e freme ; Se per tutti ordine amore ;* airs chantés par Siveno : *Ah se in ciel benigne stelle ; Il mio dolore vedete ; Frena le belle lagrime ;* airs chantés par Minteo : *Il padre mio tu sei ; Oh quanto mai son belle ; Avran le serpi, o cara ;* enfin le chœur final : *Sara nota al mondo intero*, dans lequel on célèbre la loyauté chevaleresque du héros chinois.

EROE CINESE (L'), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Perez, représenté à Lisbonne en 1753.

EROE CINESE (L'), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gluck, représenté à Schœnbrunn en 1754.

EROE CINESE (L'), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Rauzzini, représenté à Munich en 1770.

EROE CINESE (L'), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Sacchini, représenté à Munich en 1771.

EROE CINESE (L'), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Majo, représenté à Naples en 1771.

EROE CINESE (L'), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Saint-Charles pour le jour de la naissance de la reine Marie-Caroline d'Autriche, le 13 août 1783.

EROE CINESE (L'), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Portogallo, représenté à Turin en 1788.

EROE CINESE (L'), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Checchi, représenté à Livourne vers 1810.

EROE DELL'INDIE (L'), opéra italien, musique de J.-S. Mayer, représenté au théâtre de Plaisance en 1804.

EROE DI LANCASTRO (L'), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté en Italie vers 1817.

EROE DI LANCASTRO (L'), opéra sérieux en deux actes, musique du comte de Westmoreland, représenté par les élèves de l'Académie royale de musique au théâtre de Haymarket en 1826.

EROE SCOZZESE (L'), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté en Italie en 1818.

EROINA DE MESSICO, OSSIA IL FERNANDO CORTEZ (L'), opéra italien, musique de Ricci (Louis), et de son frère Frédéric, représenté à Rome, au théâtre Tordinone, le 9 février 1830.

EROINA DI RAAB (L'), opéra italien, musique de Ferrari (Jacques-Godefroi), représenté à Londres vers 1799.

EROISMO DI SCIPIONE (L'), opéra italien, musique de Perez, représenté à Palerme en 1741.

EROISMO IN AMORE (L'), opéra italien, musique de Paër, représenté à Milan en 1816.

EROISMO RIDICOLO (L'), opéra italien, musique de Spontini, représenté à Rome en 1797.

EROSINE, opéra-comique, musique de Berton, paroles de Moncrif, représenté en 1768.

ÉROSTRATE, opéra en deux actes, paroles de Méry et Pacini, traduction allemande de Draxler et Pasqué, musique de E. Reyer, représenté pour la première fois sur le théâtre de Bade, le 21 août 1852. La fable plus que l'histoire a fourni les incidents du livret. Erostrate essaye vainement de se faire aimer de la belle Athénaïs; les plus riches présents, les sollicitations de sa suivante Rhodina sont sans effet sur le cœur de l'altière courtisane. C'est au sculpteur Scopas qu'elle a promis son amour, parce que celui-ci, par un chef-d'œuvre de son art, vient de la rendre immortelle. Il a modelé une statue de Vénus d'après sa maîtresse : c'est la Vénus dite de Milo. Mais la chaste Diane, ennemie des plaisirs, ne peut supporter dans Ephèse, la ville qui lui est consacrée, une statue érigée à sa rivale. La foudre éclate et la Vénus de Milo perd ses deux bras. On comprend le désespoir de l'artiste qui retrouve son œuvre ainsi mutilée. Athénaïs est plus irritée encore de l'affront qui atteint la reproduction de ses charmes; elle somme son amant d'user de représailles en brisant la statue de Diane. A la pensée d'un pareil sacrilége, Scopas se trouble, il refuse. Sa maîtresse alors le maudit et le chasse de sa présence. C'est maintenant au tour d'Erostrate à triompher. Pour posséder Athénaïs, il n'est rien qu'il ne fasse, et il ne craint pas d'incendier le temple de la déesse. Cependant le peuple furieux réclame la mort des coupables. Scopas essaye encore de sauver Athénaïs, mais celle-ci résiste à ses instances et préfère s'abîmer dans les flammes avec celui qui par son audace a su conquérir son amour.

La partition, quoique inférieure en mérite à celle de la *Statue* du même auteur, offre des morceaux intéressants. Dans le premier acte, on remarque le chœur des suivantes : *Sur nos luths d'Ionie*, fort simple et d'un gracieux effet; le duo *amoroso* entre Athénaïs et Scopas : *Oui, nous irons à Mytilène*, auquel on pourrait reprocher une langueur un peu morbide, et les couplets de Scopas :

O Vénus la blonde,
Qui sortis de l'onde
Pour charmer le monde
Et sourire aux dieux.

Apres un assez long mélodrame, le duo et le chœur qui servent de finale ont seuls le caractère dramatique. Le reste porte l'empreinte de la voluptueuse langueur qui règne dans ce livret mythologique. Au deuxième acte, l'air d'Erostrate (rôle de basse) : *le Dieu Plutus à ma naissance*, a de l'originalité et de l'énergie. Le plus beau morceau de la partition est, à notre avis, le duo scénique : *la foudre a brisé ma statue*, entre Athénaïs et Scopas. L'accent dramatique y domine avec force, et la mélodie n'y fait pas défaut. On voit que M. Reyer subit l'influence des théories nouvelles bruyamment préconisées en Allemagne par M. Wagner, et inaugurées en France, avec un bien grand mérite personnel, par M. Berlioz, il y a plus de trente ans. Plusieurs morceaux auxquels M. Reyer donne les noms consacrés par la tradition de couplets, duettinos, trios, ne sont souvent que des récitatifs, des motifs très-courts, privés des développements ordinaires qui les classent dans la nomenclature des diverses compositions. Néanmoins, quoi qu'il fasse, M. Reyer est mélodiste, et lorsque le cauchemar wagnérien aura passé comme un mauvais rêve, on peut attendre des œuvres remarquables de son imagination et de son talent. Les rôles de l'opéra d'*Erostrate* ont été chantés par Michot, Cazeaux, Mlles Marie Sass et Amélie Faivre.

ERREUR D'UN MOMENT (L'), ou **LA SUITE DE JULIE**, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de Monvel, musique de Dezède, représentée aux Italiens le 14 juin 1773.

ERRORE AMOROSO (L'), opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Naples en 1737.

ERSTE TON (DER) [*le Premier son*], drame lyrique allemand, musique de Weber, représenté à Stuttgard vers 1808.

ERTEKRANZ (DER) [*la Couronne de la moisson*], opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté en Allemagne vers 1758.

ERWIN ET ELMIRE, opéra-comique alle-

mand en deux actes, paroles de Gœthe, musique de Schweitzer, représenté à Stuttgard vers 1780.

ERWIN ET ELMIRE, opéra, musique de André, représenté vers 1764.

ERWIN ET ELMIRE, opéra allemand, musique de Stegmann, représenté à Hambourg en 1780.

ERWIN ET ELMIRE, musique de Agthe, représenté en Allemagne vers 1789.

ERWIN ET ELMIRE, opéra en un acte, paroles de Gœthe, musique de Bergt, représenté vers 1840.

ERWIN UND ELMIRE, opéra allemand, musique de Anne-Amélie, femme du duc Charles de Saxe-Weimar, fille du duc Charles de Brunswick, représenté à Weimar en 1776.

ESALTAZIONE DI MARDOCHEO (L'), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1817.

ESCLAVAGE DE CAMOËNS (L'), opéra-comique en un acte, musique de Van der Does, représenté au théâtre de La Haye vers 1850.

ESCLAVE DE CAMOËNS (L'), opéra en un acte, paroles de Saint-Georges, musique de M. de Flottow, représenté à l'Opéra-Comique le 1er décembre 1843. Le poëme est assez intéressant. Camoëns, dont les vers sont chantés dans les rues de Lisbonne, est proscrit et mourant de faim. Une esclave, qu'il a ramenée de ses voyages dans l'Inde, s'est attachée à lui, et va chanter le soir pour nourrir le poëte malheureux. Le roi dom Sébastien s'amourache de la gitana et la suit jusqu'à la posada où Camoëns se tient caché. Celui-ci donne au roi une leçon d'honneur, et l'esclave fait appel à ses sentiments de justice en faveur de son maître persécuté. Camoëns rentre en faveur, affranchit son esclave et l'épouse par reconnaissance, avec le consentement du roi. L'idée de ce livret offre des situations musicales, et il aurait pu aisément fournir trois actes. La partition de M. de Flottow renferme des morceaux fort agréablement traités, particulièrement l'air chanté par Mme Darcier au commencement de l'acte, la scène du poëte Camoëns, interprétée par Grard, et sa romance, qui est d'une expression noble et touchante. Mocker, dans le rôle du roi, a chanté un assez joli boléro.

ESILIO D'AMORE (L'), opéra italien, musique du P. Mattioli, représenté à Ferrare en 1650.

ESMERALDA, opéra italien, musique de Mazzucato, représenté à Mantoue vers 1738.

ESMERALDA (LA), opéra en quatre actes, poëme de Victor Hugo, musique de Mlle Louise Bertin, représenté à l'Académie royale de musique le 14 novembre 1836. La pensée de tirer un livret d'opéra du roman de *Notre-Dame de Paris* n'était pas heureuse. Les vers du grand poëte ne sont pas favorables au développement indispensable du discours musical sur la scène et dans l'orchestre. La musique a paru bien faite, mais bruyante et dépourvue d'imagination. Cet opéra tomba immédiatement.

ESMERALDA, opéra italien, musique de Poniatowski, représenté à Livourne en 1847.

ESMERALDA, opéra en quatre actes, poëme de Victor Hugo, musique de Dargomysky, représenté à Moscou en 1847, puis à Pétersbourg.

ESMERALDA, opéra en quatre actes et sept tableaux, paroles de Victor Hugo, musique de M. Lebeau, représenté à Bruxelles, au théâtre des Galeries Saint-Hubert, le 28 avril 1857.

ÉSOPE À CYTHÈRE, opéra-comique en un acte, paroles de Dancourt, musique de Trial et Vachon, représenté à la Comédie-Italienne le 15 décembre 1766.

ÉSOPE EN PHRYGIE, opéra-comique, musique de Conradin Kreutzer, représenté en 1808.

ESOPO, opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1703.

ESPADA DI BERNARDO (LA) [*l'Epée de Bernardo*], opéra espagnol en trois actes, musique de Barbieri, représenté au théâtre du Cirque de Madrid vers 1853.

ESPIAZONE (L'), opéra italien, musique de Peri, représenté à la Scala de Milan dans le mois de février 1861, avec Mme Borghi-Mamo, MM. Tiberini et Beneventano.

ESPIÈGLERIES DE GARNISON (LES), opéra en trois actes, paroles de Favières, musique de Champein (Stanislas), représenté au Théâtre-Italien le 21 septembre 1791.

ESPRIT DE CONTRADICTION (L'), opéra-comique en un acte, musique de Rochefort (J.-B.), représenté à la Comédie-Italienne vers 1776.

ESPRIT DES MONTAGNES (L'), vaude-

ville, musique de Drechsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1812.

ESPRIT DU FOYER (L'), opéra de salon, musique de M. Salvator, représenté à Bade en septembre 1858, et chanté par Jules Lefort et Mme Gaveaux Sabatier.

ESPRIT DU JOUR (L'), opéra-comique en un acte, paroles d'Harny, musique de Charles-Guillaume Alexandre, représenté à la Comédie-Italienne le 22 janvier 1767.

ESTELLA, opéra italien, musique de Braga, représenté à Vienne en mai 1857.

ESTELLA DI MURCIA, opéra italien, musique de Ricci (Frédéric), représenté à Milan en 1846.

ESTELLE, comédie en trois actes, en prose, mêlée de chants et d'ariettes, paroles de Villebrune, musique de Persuis, représentée au Théâtre National en 1794. Le joli roman de Florian a fourni la matière de cet ouvrage, qui n'eut d'ailleurs aucun succès.

ESTELLE ET NÉMORIN, opérette, paroles de M. Jallais, musique de M. Ancessy, représenté aux Folies-Nouvelles en juin 1856.

ESTELLINA, opéra italien, musique de Sarria, représenté au Théâtre del Fondo, à Naples, en août 1858.

ESTER, opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Florence en 1792.

ESTHER, opéra allemand, musique de Strungk, représenté à Hambourg vers 1679.

ESTHER, tragédie en trois actes, avec des chœurs, par Racine, représentée par les demoiselles de la maison royale de Saint-Cyr en 1689, et à Paris, au Théâtre-Français, le jeudi 8 mai 1721. Nous ne rappellerons pas que c'est à la demande de Mme de Maintenon que Racine composa ce chef-d'œuvre impérissable dans lequel la beauté du style et des vers, la grandeur des images s'accordent avec l'intérêt de l'action. Nous rapporterons seulement le jugement que le grand poëte lui-même a porté de la musique des chœurs, composés par Moreau, dans la préface de la tragédie d'*Esther* : « Je ne puis me résoudre, dit-il, à finir cette préface, sans rendre à celui qui a fait la musique la justice qui lui est due, et sans confesser franchement que ses chants ont fait un des plus grands agréments de la pièce. Tous les connaisseurs demeurent d'accord que depuis longtemps on n'a point entendu d'airs plus touchants ni plus convenables aux paroles. Quelques personnes ont trouvé la musique du dernier chœur un peu longue, quoique très-belle ; mais qu'aurait-on dit de ces jeunes Israélites qui avaient tant fait de vœux à Dieu pour être délivrées de l'horrible péril où elles étaient, si, ce péril étant passé, elles lui en avaient rendu de médiocres actions de grâces ? » Moreau, dont la musique a reçu d'un de nos premiers poëtes un témoignage si flatteur, était maître de musique de la chambre du roi. Il était sorti de la maîtrise de la cathédrale d'Angers et avait été maître de chapelle à Langres, puis à Dijon. La dauphine, Victoire de Bavière, le recommanda au roi. Moreau avait déjà composé une pastorale, les *Bergers de Marly*, et les chœurs de *Jonathas*, tragédie de Duché, lorsque Racine le choisit pour écrire les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*. M. Jules Cohen en a refait la musique à l'occasion de la reprise de ces deux tragédies au Théâtre-Français. On a remarqué le chœur : *O rives du Jourdain!* qui a du caractère. La sonorité toute moderne de l'orchestration, la coupe des motifs et quelquefois une sorte de virtuosité et de recherche dans l'emploi des instruments à vent, ont ôté comme à plaisir toute couleur biblique à la partition de M. Cohen. Perne s'était exercé sans succès sur le même sujet.

ESTHER, opéra italien, musique de Arrigoni, représenté à Vienne en 1738.

ESTHER, opéra, musique de Jester, représenté à Berlin vers 1775.

ESTHER D'ENGADDI, opéra italien, musique de Peri (Achille), représenté à Parme en février 1843, et au théâtre de la Cruz, à Madrid, en 1845.

ESTER D'ENGADDI, opéra, musique de Graffigna, représenté à l'Opéra italien d'Odessa en 1845.

ESTRELLA DE MADRID (LA) [*l'Etoile de Madrid*], opéra en trois actes, musique de Arrieta, représenté au théâtre d'opéra-comique espagnol de Madrid en 1853.

ESTRELLA DE SORIA, opéra suédois, musique de M. Berwald, représenté au théâtre de la Cour à Stockholm en mai 1862.

ESULE DI GRANATA (L'), opéra-séria, paroles de Romani, musique de Meyerbeer, représenté à la Scala, à Milan, le 12 mars 1822.

ESULE DI ROMA (L'), opéra, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1829.

ETELINDA, opéra, musique de Coccia, représenté à Venise en 1817.

ETELINDA, opéra, musique de Winter, représenté à Milan en 1818.

ETELINDA, opéra italien, musique de A. Pellegrini, représenté à Como, dans l'automne de 1831.

ETEOCLE E POLINICE, opéra italien, musique de Legrenzi, représenté à Venise en 1675.

ETEOCLEO, opéra italien, musique de Bononcini, représenté sur les théâtres de l'Italie vers le milieu du XVIIIe siècle.

ETHELWINA ou **L'EXILÉ**, opéra-comique en trois actes, paroles de Paul de Kock et de Mme Lemaignan, musique de Batton, représenté à l'Opéra-Comique le 31 mars 1827.

ÉTOILE DE SÉVILLE (L'), opéra en quatre actes, paroles de Hippolyte Lucas, musique de M. Balfe, représenté à l'Académie royale de musique le 17 décembre 1845. Le sujet de cet ouvrage a été tiré d'une pièce de Lope de Vega, déjà imitée et donnée au Théâtre-Français, par M. Lebrun, sous le titre du *Cid d'Andalousie*. Don Sanche se dévoue pour sauver l'honneur de son roi; il se bat à sa place et il tue don Bustos, le père d'Estrella, qu'il aime; la situation dramatique est ici plus belle que la scène analogue ne l'est dans *Don Juan;* quant à la musique, c'est une autre affaire. Estrella demande justice au roi; mais un testament de don Bustos prouve qu'elle n'est point sa fille, et elle peut s'unir à don Sanche, qu'elle a cru le meurtrier de son père. La partition de cet ouvrage a été, dit-on, écrite par Balfe en deux mois. On s'est aperçu de cette précipitation; le compositeur a dû la regretter. Il y a des motifs heureux, des mélodies charmantes, qui ne sont pas assez bien agencées, ni reliées entre elles. La chanson mauresque de Zaïda, la romance d'Estrella, le quatuor du second acte, sont les morceaux saillants de cet opéra, qui a été parfaitement interprété par Mme Stolz, Mlle Nau, Baroilhet et Gardoni.

ÉTOILE DE TURAN (L'), opéra en quatre actes, musique de M. Richard Wuerst, représenté à Berlin en décembre 1864.

ÉTOILE DU NORD (L'), opéra de demi-caractère en trois actes, paroles de Scribe, musique de Meyerbeer, représenté à l'Opéra-Comique le 16 février 1854. L'*Etoile du nord* est une des partitions les plus riches de Meyerbeer; c'est peut-être celle où il a fait le plus de dépense de combinaisons harmoniques et rhythmiques, ainsi que d'effets singuliers d'orchestre. Le livret a l'inconvénient de mettre en scène des héros fort peu propres à figurer dans un opéra-comique : Catherine et Pierre le Grand. Les détails n'ont aucun intérêt; la pièce marche mal. Aucune scène n'éveille la sensibilité du spectateur. La romance de Pierre : *O jours heureux*, est le seul morceau réellement pathétique de la partition. Il a bien l'empreinte de cette sombre mélancolie que Meyerbeer savait, mieux que tout autre, donner à la musique. L'air de Danilowitz a de l'entrain si l'on veut, mais nullement la gaieté telle qu'on la comprend à Feydeau. Quant au cosaque Gritzensko, on le trouve grotesque tout en accordant qu'il chante de fort bonne musique. On demanderait volontiers la suppression des paroles. Cet habitant de l'Ukraine est au service du czar. M. Scribe s'avise de le faire parler en patois alsacien. Puisque tous les Russes parlent et chantent en français, pourquoi le cosaque du Don parle-t-il le langage des bords du Rhin? Le rôle de Catherine est, sous le rapport du chant, fort difficile à interpréter. Chaque phrase exprime un ordre d'idées différent. Jamais la musique imitative dans l'acception élevée et véritablement artistique du mot n'a été poussée plus loin. C'est comme une suite de tableaux, un polyorama, un kaléidoscope musical, mais point un opéra; chœur de buveurs, ronde bohémienne, prière, barcarolle, couplets de cavalerie, couplet de l'infanterie, chœur des conjurés, couplets des vivandières, air concertant avec deux flûtes et chœur, une polonaise, que n'y a-t-il pas dans cet opéra? Et tout cela est traité avec une science consommée et une patiente recherche. Un souffle plein de grâce vient heureusement rafraîchir cette haute atmosphère, c'est le délicieux duettino : *Sur son bras m'appuyant*. La partition de l'*Etoile du nord* est celle qui a été étudiée avec le plus de fruit par les chefs d'orchestres et par tous les artistes qui s'occupent de la musique d'harmonie.

La partition de l'*Etoile du nord* renferme la plupart des morceaux du *Camp de Silésie* (*Ein feldlager in Schlesien*), opéra allemand en trois actes, représenté le 7 décembre 1844, à Berlin, à l'occasion de l'inauguration du nouveau Théâtre-Royal.

ETRA (L') [*le Ciel*], opéra italien, musique de Cortesi, représenté à Sienne en août 1857.

ÉTUDIANT D'IÉNA (L'), opéra, musique de Chelard, traduit en anglais, représenté à Drury-Lane le 4 juin 1833. Mme Malibran remplissait le rôle principal, ce qui n'empêcha pas la chute de cet ouvrage.

ÉTUDIANT DE SALAMANQUE (L'), opéra, musique de Fuchs (Ferdinand), représenté à Vienne vers 1843.

ÉTUDIANT MENDIANT (L'), opéra allemand, musique de Schenck, représenté à Vienne en 1796.

EUFEMIO DE MESSINA (EL), opéra espagnol, musique de Carnicer, représenté à l'Opéra italien de Barcelone en 1818.

EUFEMIO DI MESSINA, opéra italien, musique de Carafa (Michel), représenté à Rome en 1822.

EUFEMIO DI MESSINA, opéra italien, musique de Persiani, représenté à Lucques en 1829.

EUFEMIO DI MESSINA, opéra italien, musique de Gambini, représenté au théâtre Carcano en 1853.

EUGÈNE, opéra en trois actes, musique de Henri Berton, représenté au théâtre Feydeau en 1792.

EUGENIA, opéra italien, musique de Nasolini, représenté à Vicence vers 1793.

EUGÉNIE, opéra, musique de Fœrtsch (Jean-Philippe), représenté en Allemagne en 1688.

EUGÉNIE ET LINVAL ou **LE MAUVAIS FILS**, opéra-comique en deux actes, musique de Lachnith, représenté au théâtre Montansier, en 1798.

EULENSPIEGEL (*l'Espiègle*), opéra allemand, livret de Kotzebue, musique de Schmidt (Samuel), représenté à Kœnigsberg en 1806.

EUMENE, opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1696.

EUMENE, opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1717.

EUMENE, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Rome en 1721.

EUMENE, opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Naples en 1746.

EUMENE, opéra italien, musique de Manna, représenté à Turin en 1750.

EUMENE, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Rome en 1763.

EUMENE, opéra, musique de Borghi, représenté à Turin en 1778.

EUMENE, opéra italien, musique du Buroni, représenté à Stuttgard en 1778.

EUMENE, opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1784.

EUPHROSINE ET CORADIN ou **LE TYRAN CORRIGÉ**, opéra-comique en trois actes et en vers, paroles d'Hoffman, musique de Méhul, représenté pour la première fois sur le Théâtre-Italien le 4 septembre 1790. Méhul avait vingt-sept ans et luttait encore contre la fortune lorsque Hoffman lui confia le poëme d'*Euphrosine et Coradin*. Le génie du compositeur se révéla tout à coup dans cet ouvrage et ce fut le point de départ de sa brillante carrière. Le duo : *Gardez-vous de la jalousie*, au deuxième acte, est un chef-d'œuvre d'expression dramatique. Nous transcrivons ici le jugement qu'en portait Grétry : « Le duo d'*Euphrosine* est peut-être le plus beau morceau d'effet qui existe. Je n'excepte pas même les beaux morceaux de Gluck. Ce duo est dramatique : c'est ainsi que Coradin furieux doit chanter ; c'est ainsi qu'une femme dédaignée et d'un grand caractère doit s'exprimer; la mélodie en premier ressort n'était point ici de saison. Ce duo vous agite pendant toute sa durée; l'explosion qui est à la fin semble ouvrir le crâne des spectateurs avec la voûte du théâtre. » Quand on sait que les *Essais sur la musique*, de Grétry, ne sont que l'éloge de la musique de Grétry, on comprend combien cet enthousiasme du musicien pour l'œuvre de son confrère a de valeur. Nous mentionnerons aussi l'air d'Alibour, médecin de Coradin, air qui est fort bien traité :

Quand le comte se met à table,
De monseigneur j'observe l'appétit
Et selon qu'il est faible, ou qu'il est indomptable,
Je vois hausser ou baisser mon crédit.

EURIDAMANTE, opéra italien, musique de Lucio, représenté au théâtre San-Mosè, de Venise, en 1654.

EURIDICE, drame de Rinuccini, musique de Jules Caccini, imprimé sous ce titre : *l'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*, représenté à Florence en 1595. L'*Euridice* a été mise en scène à la cour, le 6 du même mois. Plusieurs morceaux de cet ouvrage furent intercalés dans celui de Péri, qui, sous le même titre, fut représenté au palais Pitti, à l'occasion des noces de Marie de Médicis avec Henri IV, en 1600.

EURIPO (L'), opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Venise en 1649.

EURISTEO, opéra italien, livret de Zeno, musique de Ristori, représenté en Italie vers 1714.

EURISTEO, opéra italien, livret de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1723.

EURISTEO, opéra italien, livret de Zeno, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Varsovie en 1733.

EURISTEO, opéra, livret de Zeno, musique de Coccia, représenté à Venise en 1815.

EUROPA RICONOSCIUTA, opéra sérieux italien en trois actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1776.

EUROPE GALANTE (L'), opéra-ballet en quatre actes, paroles de la Motte, musique de Campra, représenté à l'Académie royale de musique le 24 octobre 1697. Campra étant maître de chapelle de la cathédrale de Paris a fait représenter ses premiers ouvrages sous le nom de son frère. On dit que, s'étant endormi pendant les vêpres, un sous-chantre lui entonna selon l'usage les premiers mots de l'antienne; Campra, réveillé en sursaut, répondit en chantant ces paroles qui terminent la prière de son *Europe galante : Vivis, vivis, gran sultana.* Cette anecdote, si elle est vraie, prouve qu'il y a quelque inconvénient à mêler le sacré au profane. La partition de l'*Europe galante* renferme quelques morceaux de Destouches.

EUROPE GALANTE, opéra allemand, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1748.

EURYANTHE, grand opéra allemand en trois actes, paroles de Mme de Chezy, musique de Weber (Charles-Marie de), représenté à Vienne le 25 octobre 1823. Le sujet du poëme, ayant déjà été souvent traité, avait perdu beaucoup de son intérêt. La belle Eurianthe, trahie par une rivale, est abandonnée par son amant à qui elle n'a cessé de rester fidèle. Sur ce livret dépourvu d'incidents dramatiques, Weber a composé une admirable musique qui ne fut que médiocrement comprise, même en Allemagne. L'ouverture, le chœur des chasseurs, d'un rhythme si original, le duo de femmes sont des morceaux partout applaudis, souvent bissés. Weber était un penseur. Il cherchait les moyens de s'affranchir des marches harmoniques, des procédés, des usages d'orchestration employés à son époque. Aussi écrivait-il lentement. *Euryanthe* lui coûta dix-huit mois de travail. *Freyschütz*, *Oberon*, *Preciosa*, *Euryanthe*, tel est, selon nous, l'ordre de mérite des principales partitions de Weber. Castil-Blaze a eu la bonne pensée de faire connaître en France divers opéras étrangers au nombre desquels se trouve *Euryanthe.* Il a poussé trop loin l'appréhension de déplaire au public, et il s'est trop défié du goût français, en bouleversant l'ordre de la partition originale, en introduisant par exemple des morceaux d'*Obéron*, la barcarolle, le duo du troisième acte et la marche turque. Une telle représentation n'est qu'un concert; elle eut lieu, avec un succès fort contesté, le 6 avril 1831, à l'Académie royale de musique. M. et Mme Dabadie, Nourrit et Mme Damoreau dans le rôle d'Euryanthe, interprétèrent cet ouvrage; mais il le fut plus fidèlement, dans la même année, au théâtre allemand, par Mme Schrœder-Devrient et les choristes allemands, qui ont conservé encore la tradition de cette musique d'un caractère sombre, énergique, quelquefois bizarre, toujours digne d'être étudiée par les hommes intelligents.

MM. de Saint-Georges et de Leuven ont refait un nouveau livret pour le Théâtre-Lyrique, où a eu lieu la première représentation d'*Euryanthe*, le 1er septembre 1857. Ils ont repris la donnée d'un vieux roman de la *Bibliothèque bleue.* Elle est naïve et presque brutale. La belle Euryanthe est fiancée à son amant, le chevalier Odoard. Ce dernier a pour rival le traître Reynold. Une Egyptienne nommé Zara, qu'Odoard a ramenée de la Palestine, est jalouse d'Euryanthe. Elle est magicienne et devineresse, possède toutes sortes de charmes, excepté celui qui la ferait aimer de son maître. Elle révèle à Reynold un secret dont il se fera une arme contre l'honneur d'Euryanthe. Elle lui apprend que la jeune fille porte au-dessous du sein l'empreinte d'une églantine. Ce détail un peu risqué a déjà été mis en œuvre au théâtre. C'est une violette dont l'héroïne, dans l'opéra de Carafa, porte la marque. Pour convaincre Reynold, Zara découvre Euryanthe couchée et profondément endormie, ce qui n'était pas nécessaire. Le traître n'a pas honte de fournir, comme une preuve de ses relations avec Euryanthe, la connaissance de ce détail caché, et cela en présence d'un tribunal de trente chevaliers. Ici les bienséances ont été omises par les auteurs. Euryanthe se trouble, Odoard la croit coupable; elle est couverte d'opprobre et en proie aux invectives de tout le chœur. Odoard, sans être complétement revenu de

son erreur, se fait néanmoins le champion de cette pauvre fille, et provoque Reynold. Celui-ci reçoit de Zara une épée magique ; mais, au moment où il va s'en servir contre son adversaire, la perfide Egyptienne, pour sauver les jours d'Odoard qu'elle aime, avoue sa faute. L'innocence d'Euryanthe est proclamée. Il y a dans la pièce française des personnages épisodiques qui divertissent le public par leurs *lazzi;* mais c'est encore là une nouvelle atteinte portée au caractère de la musique de Weber, qui ne comporte nullement l'élément comique. En suivant l'ordre de l'édition française, celle qui de nos jours est seule représentée, nous indiquerons sommairement les morceaux les plus saillants. La romance d'Odoard a trois couplets dans l'œuvre originale, et ils sont accompagnés d'une manière différente. On a supprimé le dernier au Théâtre-Lyrique. La mélodie en est expressive et gracieuse. Dans la scène du défi des chevaliers rivaux se détache une phrase magnifique qui sert de début à l'ouverture. La cavatine chantée par Euryanthe est le chef-d'œuvre de la partie vocale de cet opéra. Rien n'égale la suavité rêveuse, la mélancolie charmante de ce morceau. Le duo d'Euryanthe avec Zara, et le finale du premier acte sont aussi remarquables. Le duo d'Odoard et d'Euryanthe, au second acte, est très-beau; mais la scène dans laquelle les chevaliers reprochent à Euryanthe son déshonneur apparent est plus que faible, et n'offre qu'une suite d'effets heurtés et violents. Le troisième acte renferme le célèbre chœur des chasseurs, une des plus belles inspirations de Weber, et une jolie ronde en *la* majeur avec un refrain en chœur qui est le pendant de celle de *Freyschütz*. Les rôles ont été chantés par Michot, Balanqué, Mlles Rey et Borghèse. Il existe une traduction exacte de l'*Euryanthe* allemande, par M. Maurice Bourges.

EUTHYME ET LYRIS, opéra en un acte, paroles de Boutillier, musique de Désormery, représenté par l'Académie royale de musique le 1er octobre 1776. Cet ouvrage eut vingt-six représentations, ce qui était un succès à une époque où l'on jouait les œuvres immortelles de Gluck.

ÉVA, drame lyrique en deux actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de de Coppola et Girard, représenté à l'Opéra-Comique le 9 décembre 1839. Le sujet est imité de *Nina* ou la *Folle par amour*, opéra de Marsollier et de Dalayrac. Eva, jeune Suédoise, a perdu la raison à la vue de son fiancé mourant dans un combat contre les Russes. La scène se passe sous Charles XII. Mais, comme dans *Nina*, *le défunt n'est pas mort*, et le colonel Gustave vient rendre la raison à la pauvre insensée. Cet ouvrage se compose musicalement des fragments de *Nina pazza per amore*, opéra écrit à Rome par Coppola en 1835, et représenté dans toute l'Europe avec un grand succès. Girard, qui fut depuis l'habile chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des concerts, fut chargé alors d'en former une pièce française pour les débuts de Mme Eugénie Garcia, qui y obtint un grand succès comme cantatrice, tandis que la musique de Coppola fut assez étourdiment vilipendée par la presse entière.

EVA HLYNA, opéra bohémien, musique de Doerstling, représenté à Prague au Théâtre National en novembre 1862.

EVACUAZIONE DEL TESORO (L'), farce italienne, musique de J. Pacini, représentée à Pise en 1815.

EVANDRO IN PERGAMO, opéra-séria, musique de Mirecki, représenté à Gênes en décembre 1824.

EVELINA, opéra, musique de Coccia, représenté à Milan en 1815.

EVELINA, opéra italien de Giosa, représenté à Naples au mois de juin 1845.

ÉVÉNEMENTS IMPRÉVUS (LES), comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, paroles de d'Hèle, musique de Grétry, représentée à Versailles le 11 novembre 1779, et à Paris, aux Italiens, le 13 novembre de la même année. Ce fut la dernière production de l'infortuné littérateur, mort jeune, et dont le caractère bizarre a été dépeint par Grétry d'une manière intéressante dans ses *Essais sur la musique*. d'Hèle avait fait pour son ami les poëmes du *Jugement de Midas* et de l'*Amant jaloux*. La partition, qui n'est pas des meilleures, renferme deux airs qui ont obtenu un certain succès; celui de Philinte : *Qu'il est cruel d'aimer*, et celui du marquis de Versac : *Dans le siècle où nous sommes.*

ÉVÉNEMENTS IMPRÉVUS (LES), musique de Ferrari (I.-G.), représenté au théâtre Montansier vers 1794. C'est la même pièce qui avait été mise en musique par Grétry.

ÉVENTAIL (L'), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Jules Barbier et Michel

Carré, musique de M. Ernest Boulanger, représenté à l'Opéra-Comique le mardi 4 décembre 1860. Rosalinde, jeune veuve, sa sœur Phébé, le capitaine Annibal et le poëte Fabrice sont les personnages de cette petite pièce. Dans le cours de l'intrigue, Rosalinde laisse tomber son éventail aux pieds d'Annibal, afin qu'il le lui rapporte chez elle; ce qui a motivé assez légèrement le titre. La partition, traitée avec esprit, renferme de jolis détails : la séguidille : *Bel astre aux doux yeux*, et l'air agréable de Rosalinde : *J'ai vingt ans, je suis veuve.* Les rôles ont été créés par Crosti, Ponchard, Mme Faure-Lefebvre et Mlle Angèle Cordier.

EVENTI DI FILANDRO ED EDESTA, opéra italien, musique de Uccellini, représenté à Parme en 1675.

EVERGETE, opéra italien en trois actes, musique de Leo, représenté à Naples vers 1730.

EWIGE JUDE (DER) [*le Juif errant*], drame allemand, musique de Uber, représenté à Dresde vers 1819.

EXIL DE ROCHESTER (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Moreau et Dumolard, musique de Raphaël Russo, représenté à l'Opéra-Comique le 29 novembre 1828.

EXILÉ (L'), opéra-comique, musique de Mazzinghi, représenté à Londres vers 1805.

EXILÉ (L'), opéra-comique en deux actes, musique de De Pellaert, représenté à Bruxelles en 1827.

EXTASE (L'), vaudeville en trois actes, paroles de MM. Lockroy et Arnould, musique de Doche, représenté au théâtre du Vaudeville le 23 janvier 1843. Le somnambulisme a fourni le sujet de la pièce. Une jeune fille somnambule s'est éprise dans son état extatique d'un jeune homme, Rodolphe Verner, qui seul peut la guérir du mal qui la dévore. Son père se met à la recherche de ce héros rêvé, et le découvre. Quoique cette pièce ait été jouée au Vaudeville, elle appartient au genre de l'opéra-comique par le nombre des morceaux de musique qu'on y a exécutés et par leur importance. La petite ouverture et le chœur des chasseurs ont été remarqués.

EXTRAVAGANCES DE LA VIEILLESSE (LES), opéra en un acte, musique de Gresnick, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1796.

EZIO, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Venise en 1728.

Cette tragédie émouvante, l'une des plus belles du grand poëte, a inspiré les vingt compositeurs les plus célèbres de l'Italie. En voici l'argument : Aétius, capitaine des armées impériales sous le règne de Valentinien III, revenant triomphant des Champs catalauniques, fut accusé injustement de trahison et condamné à mort par l'empereur lui-même. Maxime, patricien romain, irrité déjà contre Valentinien, qui avait cherché à attenter à l'honneur de sa femme, veut se servir d'Aétius pour tuer l'odieux tyran; mais il ne peut réussir à gagner le général. Alors il feint de le croire coupable et il demande son supplice dans le dessein de soulever contre Valentinien le peuple dont Aétius était l'idole, et son plan dicté par la vengeance réussit pleinement. La scène se passe à Rome. La pompe du spectacle contribuait aussi, avec les beaux vers de Métastase et la musique des Porpora, des Jomelli, des Traetta, des Guglielmi et des Sacchini, à exciter l'intérêt des Italiens. C'est ainsi que, dès le lever du rideau, on se trouvait transporté dans le forum romain où s'élevait le trône impérial, et un arc triomphal, et on contemplait la vue de Rome illuminée pendant la nuit de mille feux. On assistait aux apprêts somptueux des fêtes décennales et des honneurs préparés pour fêter le retour d'Aétius, vainqueur d'Attila.

Les morceaux principaux de cet ouvrage sont les suivants : dans le premier acte, les airs d'Ezio : *Pensa a serbarmi, o cara;* de Fulvia : *Caro padre, a me non Dei;* de Massimo : *Il nocchier, che si figura;* de Varo : *Se un bell' ardire;* d'Onoria : *Quanto mai felici sieti;* de Massimo : *Se povero il ruscello;* de Valentiniano : *So, chi t'accese;* d'Ezio : *Se fedele mi brama il regnante;* d'Onoria : *Ancor non premi il soglio;* dans le second acte, les airs de Valentiniano : *Vi fida la sposa;* de Massimo : *Va dal furore portata;* d'Ezio : *Recagli quell' acciaro;* de Fulvia : *Quel fingere affetto;* de Varo : *Nasce al bosco in rozza cuna;* d'Onoria : *Finchè per te mi palpita;* d'Aétius : *Ecco alle miè cutene;* de Fulvia : *La mia costanza;* de Massimo : *Col volto ripieno;* enfin le dernier morceau du second acte chanté par Valentinien : *Che mi giova, impero. e soglio;* dans le troisième acte : les airs d'Ezio : *Guarda pria, se in questa fronte;* de Valentinien : *Peni tu per un' ingrata*, et *Con le procelle in seno;* d'Ezio : *Se la mia vita;* de Valentinien : *Per tutto il timore;* de Massino : *Tergi l'ingiuste lagrime;* de Fulvia : *Ah! non son io, ed io respiro?* de Varo;

Già risonar d'intorno, et pour finir le chœur : *Della vita hel dubbio cammino.*

EZIO, opéra sérieux, musique de Auletta, représenté à Rome en 1728.

EZIO, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1733.

EZIO, opéra italien, musique de Lampugnani, représenté au théâtre Sant' Angiolo de Venise en 1737.

EZIO, opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Bologne en 1741 et à Naples en 1748.

EZIO, opéra, musique de Pescetti, représenté à Venise en 1747.

EZIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Bono, maître de la chapelle impériale à Vienne, représenté à Vienne en 1749.

EZIO, opéra italien, musique de Traetta, représenté à Rome au théâtre Aliberti en 1754.

EZIO, opéra italien, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Naples en 1754.

EZIO, opéra italien, musique de Perez, représenté à Londres en 1755.

EZIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1755.

EZIO, opéra italien, musique de Gassmann, représenté en Italie vers 1761; opéra écrit deux fois par le même compositeur.

EZIO, opéra italien, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick en 1763.

EZIO, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gluck, représenté à Vienne en 1763.

EZIO, opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Vérone en 1767.

EZIO, opéra italien, musique de Chrétien Bach, représenté en Allemagne en 1769.

EZIO, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Londres en 1770.

EZIO, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Naples vers 1770.

EZIO, opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Venise en 1772.

EZIO, opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise à l'occasion de l'arrivée du duc de Wurtemberg dans cette ville en 1777.

EZIO, opéra italien, musique de Mortellari, représenté à Milan en 1777.

EZIO, opéra italien, musique de Calvi (Jean-Baptiste), représenté à Pavie en 1784.

EZIO, opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Vicence en 1790.

EZIO, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Turin en 1826.

EZIO, opéra italien, musique de Celli, représenté à Florence en 1830.

F

FABIUS, tragédie lyrique en trois actes, paroles de J. Martin, dit Barouillet, musique de Méreaux, représentée à l'Opéra le 9 août 1793. Cet ouvrage ne dut son succès qu'aux circonstances.

FABRICA DE TABACOS DE SEVILLE (LA), opéra-comique, musique de Soriano-Fuertes, représenté au grand théâtre de San-Fernando, à Madrid, vers 1848.

FABRICA DI CORONE (LA), opéra, musique de Bernabei, représenté en Bavière en 1674.

FABRO PARIGINO (IL), opéra, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Milan en 1796.

FAIR AMERICAN (THE) [*le Bel Américain*], opéra-comique, musique de Carter, représenté au théâtre de Drury-Lane vers 1791.

FAIR MAID OF ISLINGTON (THE) [*la Belle fille d'Islington*], opéra anglais, musique de Rimbault, représenté à Londres en 1838.

FAIR PERUVIAN (THE) [*la Belle Péruvienne*, opéra-comique anglais, musique de J. Hooke, représenté à Covent-Garden, à Londres, en 1786.

FAIR ROSAMOND (THE), opéra anglais en quatre actes, musique de Barnett, représenté à Londres au théâtre de Drury-Lane le 28 février 1837. Cet ouvrage a obtenu un certain succès.

FAIRIES (THE) [*les Fées*], opéra anglais en trois actes, musique de Smith, représenté à Londres en 1756.

FAIRIES FUGITIVES (*les Fées fugitives*), opéra anglais, musique de Busby, représenté à Covent-Garden en 1803.

FAIRY QUEEN (THE) [*la Reine des fées*], opéra anglais, musique de Purcell, représenté en Angleterre en 1692.

FALARIDE, TIRANNO D'AGRIGENTE (*Phalaris, tyran d'Agrigente*), opéra italien, musique de Bassani, représenté à Venise en 1684.

FALEGNAME (IL) [*le Menuisier*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1780.

FALEGNAME DI LIVONIA (IL), opéra, musique de Donizetti, représenté au théâtre de San-Luca à Venise en 1819.

FALEGNAME DI LIVONIA (IL), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté en Italie en 1824. Refait en partie pour la foire de Bergame, en 1832.

FALKNERS BRAUT (DER) [*la Fiancée du Fauconnier*], opéra allemand, musique de Marschner, représenté à Leipzig en 1832.

FALL OF PHAETON (*la Chute de Phaéton*), opéra anglais, musique de Arne, représenté vers 1742.

FALSCHE WERBER (DER) [*le Faux enrôleur*], intermède allemand, musique de Uber, représenté à Cassel vers 1808.

FALSE ALARMS (THE) [*les Fausses alarmes*], opéra anglais, musique de King, représenté à Londres vers 1790.

FALSE ALARMS (THE), opéra-comique anglais, musique de Braham, représenté à Londres vers 1815.

FALSE AND TRUE (*le Faux et le vrai*), opéra anglais, musique de Samuel Arnold, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1798.

FALSE MAGIE PER AMORE (LE) [*la Fausse magie par amour*], opéra-bouffe, musique de Cercia, représenté à Naples dans les dernières années du XVIIIe siècle.

FALSI GALANTUOMI (I), opéra italien, musique de Gnecco, représenté au théâtre Carcano de Milan en 1809.

FALSIRENA, opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1690.

FALSO TIBERINO (IL), opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1709.

FALSTAFF, opéra en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1798.

FALSTAFF, opéra anglais, musique de Balfe, représenté à Londres en 1838.

FALSTAFF, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de A. Adam, représenté au Théâtre-Lyrique le 18 janvier 1856. Cet ouvrage médiocre a servi aux débuts d'Hermann-Léon sur la scène du Théâtre-Lyrique.

FALSTAFF (titre anglais de l'opéra des *Joyeuses commères de Windsor*), musique de Nicolaï, représenté au Théâtre de Sa Majesté à Londres en mai 1864. (Voir LES JOYEUSES COMMÈRES DE WINDSOR.)

FAMA DELL' ONORE E DELLA VIRTÙ (LA) [*la Réputation de l'honneur et de la vertu*], opéra italien, musique de Apollini, représenté à Venise en 1727.

FAMIGLIA IN SCOMPIGLIO (LA) [*la Famille en désarroi*], opéra, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Londres en 1762.

FAMIGLIA IN SCOMPIGLIO (LA) [*la Famille en désarroi*], opéra italien, musique de Scolari, représenté à Dresde vers 1765.

FAMIGLIA INDIANA (LA), opéra italien, musique de F. Moretti, représenté au théâtre Nuovo à Naples en 1831.

FAMIGLIA STRAVAGANTE (LA), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Parme en 1793.

FAMILLE AMÉRICAINE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Bouilly, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Favart (Opéra-Comique) le 20 février 1796.

FAMILLE EXTRAVAGANTE (LA), comédie en un acte, en vers, par Legrand, musique de Gilliers, représentée aux Français le 7 juin 1709.

FAMILLE INDIGENTE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Planterre, musique de Gaveaux, représenté au théâtre

Feydeau le 24 mars 1794. Cette pièce, tirée d'une idylle de Gessner, offre des situations intéressantes et des élans de sensibilité. La musique a été écrite avec la verve scénique et la facilité ordinaire de cet aimable musicien, qui n'a pas composé moins de trente-cinq ouvrages pour l'Opéra-Comique, dont un seul, *le Bouffe et le tailleur*, a survécu.

FAMILLE RÉUNIE (LA), comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Favart fils, musique de Chapelle, représentée aux Italiens le 30 novembre 1790. C'est la fable de La Fontaine le *Laboureur et ses enfants*, mise en action. La musique est insignifiante.

FAMILLE SAVOYARDE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Mme de Montanclos, musique de Fay, représenté au théâtre Feydeau le 13 février 1801.

FAMILLE SUISSE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Godart d'Ancourt, dit Saint-Just, musique de Boieldieu, représenté au théâtre Feydeau le 11 février 1797. Cette œuvre lyrique, la deuxième du jeune compositeur, eut un brillant succès, grâce aux détails gracieux de la partition.

FAMILLE SUISSE (LA), opéra allemand, musique de Weigl, représenté vers 1816.

FAMILY QUARRELS, opéra anglais, musique de Braham, représenté à Londres vers 1825.

FANAL (LE), opéra en deux actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam, représenté sur le Théâtre de la Nation (Opéra), le 24 décembre 1849. Le sujet du poëme est d'une faible invention. Martial, gardien du fanal de Pornic, et le pilote Valentin, sont rivaux. Celui-ci, rapportant dans sa barque l'héritage d'un oncle qui doit lui assurer son union avec Yvonne, est sur le point de faire naufrage par la trahison de Martial, qui a éteint les feux du fanal. Malgré cette cruelle vengeance, Valentin a la générosité d'abandonner à celui qui a été son ami ses droits sur Yvonne, et même la moitié de sa petite fortune. Ce drame, essentiellement bourgeois, ne pouvait réussir à l'Opéra. La musique d'Adolphe Adam a, dans cette partition, ses inégalités ordinaires. Pour ne signaler que les assez bons morceaux, nous nous bornerons à indiquer le chœur du commencement de l'ouvrage : *Le soleil se lève;* le trio chanté par Yvonne, Martial et Valentin : *Que Dieu vous entende et vous fasse heureux!* Dans le second acte, une jolie romance chantée par Poultier : *Adieu, mon pays! adieu, mes amours!* Mlle Dameron, Brémond et Portheaut, ont interprété cet ouvrage qui n'est pas resté au répertoire.

FANATICO (IL), opéra-bouffe, musique de Bigatti, représenté à Marseille en 1804.

FANATICO BURLATO (IL), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre del Fondo en 1787.

FANATICO DELUSO (IL), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1812.

FANATICO IN BERLINA (IL), opéra italien, musique de Paër, représenté à Vienne en 1797.

FANATICO PER GLI ANTICHI ROMANI (IL) [*le Fanatique des anciens Romains*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples au théâtre de' Fiorentini en 1777.

FANATICO PER LA MUSICA (IL), opéra, musique de Caruso, représenté à Rome en 1781.

FANATICO PER LE MUSICA (IL), opéra italien en un acte, musique de Mayer, représenté au Théâtre-Italien de Paris en 1815.

FANCHETTE ou **L'HEUREUSE ÉPREUVE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Desfontaines, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 13 septembre 1788.

FANCHETTE, opéra-comique en un acte, paroles et musique de M. Eugène Déjazet, représenté au théâtre Déjazet le 4 février 1860. La musique est gracieuse. C'est un petit tableau villageois agréablement animé par de jolis motifs de valse et de joyeuses chansons. Mlle Géraldine s'y est fait applaudir.

FANCHON LA VIELLEUSE, opéra allemand, paroles de Kotzebue, musique de Himmel, représenté à Berlin en 1805.

FANCHONNETTE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de M. Clapisson, représenté au Théâtre-Lyrique le 1er mars 1856. Les auteurs du livret ont mis en scène une marchande de chansons à qui le prince de Listenay a légué son immense fortune en déshéritant son jeune neveu. La légataire, sans se faire connaître, protége la victime de ses beaux yeux, lui fait parvenir chaque

mois mille pistoles, puis obtient pour lui le brevet de colonel; enfin s'engage à lui faire épouser la nièce de M. Boisjoly, riche financier. Touché de tant de bienfaits, le jeune Listenay, qui les attribue à la tendresse d'une tante, est enfin admis en sa présence, et son illusion est rendue complète, grâce à un travestissement qui donne quatre-vingts ans à Fanchonnette. C'est un tour de force que d'avoir obtenu un succès avec une donnée aussi invraisemblable. Mais le dialogue est fin, semé de mots heureux, les scènes sont habilement disposées. Ce qui a fait surtout réussir la pièce, c'est la musique et l'interprétation merveilleuse de Mme Miolan-Carvalho. C'est dans le rôle de la Fanchonnette qu'elle a montré le talent le plus souple, le plus fin comme actrice, et sa vocalisation la plus correcte et la plus brillante. C'est aussi la meilleure partition de M. Clapisson. Le début de l'ouverture est tout à fait heureux; le duo des deux clarinettes est une trouvaille musicale. Les morceaux les plus brillants sont : la romance de Listenay, *la Plus belle fille du monde ne peut donner que ce qu'elle a;* l'air de Fanchonnette : *Belle jeunesse*, et la chanson qui sert de finale : *la Fanchonnette vous chansonnera;* la romance, avec accompagnement de violon solo, qui commence le second acte : *Chaque nuit je voyais en songe;* la délicieuse romance du troisième acte : *Près du fauteuil où la souffrance*, et le beau duo chanté aussi par Fanchonnette, déguisée en vieille, et Listenay. Les autres principaux rôles ont été créés par Hermann-Léon et Monjauze. La reprise de cet ouvrage a eu lieu au Théâtre-Lyrique en 1867. Malgré les nouvelles théories qui sont venues assombrir le ciel musical, la musique de Clapisson a été très-goûtée. Mme Carvalho a encore joué et chanté à ravir le rôle de Fanchonnette.

FANCIULLA DELLE ASTURIE (LA), opéra italien, musique de M. Secchi, représenté au théâtre de la Canobbiana de Milan, le 23 octobre 1856. Il y a un beau chœur de victoire, *Vittoria,* dans cet ouvrage, qui a été repris à Rome en janvier 1865.

FANFAN ET COLAS, opéra-comique en un acte, paroles de Beaunoir et Jadin fils, musique de L. Jadin, représenté à Feydeau le 29 octobre 1822. C'est une assez jolie pièce dont la musique a beaucoup vieilli. Jadin a un peu mieux réussi dans les quatuors.

FANISKA, opéra en trois actes, musique de Cherubini, représenté à Vienne sur le théâtre de la Porte-de-Carinthie, le 25 février 1806.

FANNY MORNA, opéra en trois actes, paroles de Favières, musique de Persuis, représenté à Favart le 22 août 1799.

FANTASMA (IL), opéra, musique de Michel Carafa, composé vers 1802.

FANTASMA (IL), opéra-séria italien en trois actes, musique de Persiani, représenté au Théâtre-Italien, à Paris, le 14 décembre 1843. Il s'agit d'un duc de Sicile qui, après avoir assassiné son frère aîné, laisse peser l'accusation de ce meurtre sur un jeune chevalier nommé Adolfo, qui est obligé de s'exiler. Sa fille aime le proscrit, dont l'innocence est reconnue au milieu d'une scène de somnambulisme du duc, qui avoue son crime, et se fait pardonner en unissant Adolfo à sa fille. Le compositeur était le mari de la célèbre cantatrice Mme Persiani. Sa musique est assez travaillee, mais manque d'originalité. *Il Fantasma* a été exécuté avec beaucoup de talent et de zèle par Mme Persiani, Ronconi et Fornasari, mais sans succès. L'auteur a été plus heureux dans son opéra d'*Inès de Castro*, qui renferme plusieurs bons morceaux de chant.

FANTOME (LE), opéra, musique de Gyrowetz, représenté en Allemagne vers 1842.

FARAMONDO, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1699.

FARAMONDO, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Naples en 1719.

FARAMONDO, opéra italien, musique de Buzzola, représenté à Venise en 1837.

FARASMANE, opéra italien, musique de Orlandini, représenté à Rome en 1710.

FARASPE, opéra italien, musique de Vivaldi, représenté à Venise en 1738.

FARFADET, opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique de Adolphe Adam., représenté à l'Opéra-Comique le 19 mars 1852. Comme la *Poupée de Nuremberg*, cette folie de carnaval a réussi. La scène se passe dans un moulin, et le Farfadet n'est autre qu'un batelier qui, après avoir été fait prisonnier par les Espagnols, revient pendant une nuit d'orage, et cause involontairement une panique qui se termine par une reconnaissance générale entre tous les poltrons de la pièce. La musique est piquante, écrite avec la plus grande facilité

et non sans élégance. Nous rappellerons le joli quatuor syllabique, le duo pour voix de femmes: *Il me cajolait;* l'air de basse du lutin: *Personne en bas, dans le moulin*, et le duo tout à fait comique: *Que ta peur est imbécile!* dont les phrases, *C'est le vent!* et *Hou hou, hou hou!* ont décidé du succès de cette bouffonnerie. Adam introduisait souvent d'heureux à-propos dans ses partitions. Dans une scène où un sac de farine, renfermant le lutin, s'avance contre les acteurs terrifiés, il a imaginé de reproduire la marche de la statue du commandeur de *Don Juan*.

Le *Farfadet* a été interprété par Bussine, Jourdan, Lemaire, Mlles Lemercier et Talmon. Cette pièce a été reprise en lever de rideau, en 1867, au théâtre des Fantaisies-Parisiennes.

FARIDONDAINE, ronde intercalée dans un drame, musique de Adolphe Adam, exécutée à la Porte-Saint-Martin en 1853.

FARINELLI, opéra en deux actes, musique de Barnett, représenté au théâtre Anglais, à Londres, en 1839.

FARMER (THE) [*le Fermier*], farce anglaise, musique de Shield, représentée à Covent-Garden en 1798.

FARMER WIFE (THE) [*la Fermière*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden, à Londres, en 1814.

FARNACE, opéra italien, musique de Caldara, représenté à Venise en 1703.

FARNACE, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1718.

FARNACE, opéra italien, musique de Bononcini, représenté à Londres en 1723.

FARNACE, opéra italien, musique de Vinci, représenté à Venise en 1724.

FARNACE, opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Agiolo de Venise en 1726.

FARNACE, opéra italien, musique de Rinaldo da Capua, représenté en Italie en 1739.

FARNACE, opéra napolitain, musique de Arena, représenté à Rome en 1742.

FARNACE, opéra italien, musique de Traetta, représenté au théâtre Saint-Charles de Naples en 1750.

FARNACE, opéra italien, musique de Perez, représenté au théâtre delle Dame, à Rome, en 1750.

FARNACE, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie vers 1765.

FARNACE, opéra italien, musique de Sarti, représenté à Venise en 1776.

FARNACE, opéra allemand, musique de Sterkel, représenté à Naples en 1780.

FARNACE, opéra italien, musique de Urbani, représenté à Dublin en 1784.

FASSBINDER (DER) [*le Tonnelier*], opéra-comique, musique de Rœhm, représenté en Allemagne vers 1780.

FASSBINDER (DER) [*le Tonnelier*], opéra en un acte, musique de Fraenzl, représenté à Munich en 1824.

FAT MÉPRISÉ (LE), opéra-comique, musique de Piccinni, représenté à la Comédie-Italienne en 1779.

FATA ALCINA (LA) [*la Fée Alcine*], opéra italien, musique de Tadolini, représenté à Venise en 1814.

FATA BENEFICA (LA) [*la Bonne Fée*], opéra italien, musique de Mortellari, représenté à Varèse en 1784.

FATA CAPRICIOSA (LA) [*la Fée capricieuse*], opéra italien, musique de Gardi, représenté à Venise en 1789.

FATA MARAVIGLIOSA (LA) [*la Fée merveilleuse*], opéra italien, musique de Scolari, représenté en Italie en 1746.

FATHER AND HIS CHILDREN (THE) [*le Père et ses enfants*], mélodrame anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1817.

FATIMA, opéra-séria, musique de Ottani, représenté à Turin en 1779.

FATIMA, opéra italien, musique de Brunetti (Jean-Gualbert), représenté à Brescia en 1791.

FATMÉ ou **LE LANGAGE DES FLEURS**, opéra en deux actes, paroles de Razins de Saint-Marc, musique de Dezède, représenté à Fontainebleau le 15 mai 1777. Cet ouvrage fit peu d'impression.

FAUCHEUR (LE), opéra, musique de Schack, représenté à Salzbourg vers 1785.

FAUCON (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Sedaine, musique de Monsigny, représenté aux Italiens le 19 mars 1772. Le sujet est tiré d'un conte de Boccace. Cet ou-

vrage, donné à une époque où *le Déserteur*, opéra du même compositeur, jouissait encore de la vogue, était trop léger pour en partager le succès.

FAUSSE ARTÔT (LA), pochade exécutée au théâtre Wilhelmstadt, à Berlin, en juin 1862.

FAUSSE AVENTURIÈRE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Anseaume et Marcouville, musique de Laruette, représenté à l'Opéra-Comique le 22 mars 1757.

FAUSSE CROISADE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Lepoitevin de Saint-Alme et d'Épagny, musique de Lemière de Corvey, représenté à l'Opéra-Comique le 12 juillet 1825.

FAUSSE DÉLICATESSE (LA), opéra en un acte, musique de Hinner, représenté à la Comédie-Italienne en 1776.

FAUSSE DUÈGNE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Moncloux d'Epinay, musique de Della Maria, représenté à l'Opéra-Comique le 24 juin 1802. Le titre indique assez la nature de l'intrigue. Le jeune compositeur était mort à l'âge de trente-six ans, et son opéra le *Prisonnier* avait rendu son nom populaire. Toutefois, la partition de la *Fausse duègne* était trop faible pour rester au répertoire; elle fut écoutée avec intérêt, mais promptement oubliée. Della Maria a eu le bonheur d'avoir pour interprètes de ses ouvrages Elleviou, Mmes Saint-Aubin et Dugazon. On croit que Blangini a collaboré avec Della Maria pour cet ouvrage.

FAUSSE MAGIE (LA), opéra-comique en deux actes et en vers, paroles de Marmontel, musique de Grétry, représenté à la Comédie-Italienne le 1er février 1775. La pièce est détestable et n'aurait eu aucun succès si Grétry ne s'était surpassé, surtout dans le premier acte. Elle fut même réduite à un acte et représentée ainsi le 18 mars 1776. Il y a un morceau d'ensemble dont l'harmonie, fortement conduite et colorée, a surpris les auditeurs lors de la reprise qui a eu lieu à l'Opéra-Comique. Parmi les meilleurs morceaux de la *Fausse magie*, citons le trio : *Vous aurez affaire à moi*, morceau à trois sujets; l'air : *C'est un état bien pénible que celui d'un jeune cœur*, etc.; le duo : *Quoi! ce vieux coq! quoi! ce milan!* le ravissant duo des vieillards, si gai et si entraînant : *Quoi! c'est vous qu'elle préfère!* Il est syllabique et produit toujours de l'effet, à cause de la vérité de l'expression, et enfin les couplets qui terminent la pièce. La *Fausse magie* a été reprise en 1828 et en 1863. Dans cette dernière reprise, Carrier a chanté le rôle de ténor, Gourdin celui de l'oncle, Mlle Girard, l'air célèbre du second acte : *Comme un éclair, la flatteuse espérance.*

C'est une des pièces où l'auteur a montré le plus de verve. Bernardin de Saint-Pierre raconte que ce fut à une représentation de la *Fausse magie* que Grétry fut présenté à J.-J. Rousseau. « Je veux vous connaître, lui dit celui-ci; ou, pour mieux dire, je vous connais déjà par vos ouvrages; mais je veux être votre ami. » Qu'on juge du bonheur de Grétry à ces paroles! Ils sortirent ensemble. Des pierres embarrassant la rue, Grétry saisit le bras de Rousseau et l'avertit de prendre garde. Rousseau retira brusquement son bras, et s'écria d'une voix fâchée : « Laissez-moi me servir de mes propres forces! » Des voitures les séparèrent, et jamais ils ne se revirent.

FAUSSE PAYSANNE (LA), ou **L'HEUREUSE INCONSÉQUENCE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Piis, musique de Propiac, représenté à la Comédie-Italienne le 26 mars 1789.

FAUSSE PEUR (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Darcis, représenté à la Comédie-Italienne le 18 juillet 1774.

FAUSSE PRIMA DONNA (LA), opéra allemand en un acte, musique de Kirchner, représenté à Vienne en 1827.

FAUSSE VEUVE (LA), opera-comique, musique de Saint-Amans, représenté à Bruxelles en 1778.

FAUSSES APPARENCES (LES). V. *l'Amant jaloux*.

FAUSSES NOUVELLES (LES), comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de Fallet, musique de Champein, représentée aux Italiens le 26 août 1786.

FAUST, mélodrame allemand, musique du chevalier de Seyfried, joué à Vienne en 1820.

FAUST, opéra allemand en deux actes, texte tiré de Gœthe, musique de Spohr, écrit à Vienne en 1814, et représenté à Francfort en 1818, et depuis sur les principales scènes de l'Allemagne et à Londres. *Faust* est un des chefs-d'œuvre de l'école allemande. Il s'est maintenu pendant plus de trente ans au répertoire sans rien perdre de l'admiration

qu'il a excitée. Le célèbre chanteur Devrient a interprété avec un grand succès le rôle de Faust dans les représentations qui ont eu lieu à Berlin. Cette partition est considérée en France comme un ouvrage classique. Les chœurs sont d'une grande beauté, et l'instrumentation est traitée avec une science consommée.

Il fut représenté ensuite au théâtre de la cour, à Cassel. Lorsqu'on reprit plus tard cet ouvrage, on substitua des récitatifs au dialogue et on distribua la pièce en trois actes.

FAUST, opéra en trois actes, paroles de Théaulon et Gondelier, d'après Gœthe, musique de Béancourt, représenté au théâtre des Nouveautés le 27 octobre 1827. Cette magnifique et puissante conception du génie de Gœthe a été transportée alors pour la première fois sur la scène française. Théaulon s'avisa d'en faire un opéra pastiche.

FAUST, opéra allemand, texte tiré de Gœthe, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard en 1831, et à Berlin en 1854.

FAUST, opéra, texte tiré de Gœthe, musique de Mlle Angélique Bertin, représenté au Théâtre-Italien le 8 mars 1831.

FAUST, opéra en trois actes, paroles de Théaulon, d'après l'œuvre de Gœthe, musique de M. de Pellaert, représenté à Bruxelles au mois de mars 1834. M. de Pellaert, amateur distingué, composa sur ce livret une musique à grands développements qui fut appréciée comme l'œuvre d'un musicien instruit et d'un homme de goût. Elle obtint un brillant succès à Bruxelles. Chollet et Mlle Prévost chantèrent les rôles de Faust et de Marguerite. Il serait difficile d'imaginer un travestissement plus complet que celui que l'arrangeur Théaulon a fait subir à l'ouvrage de Gœthe. Les noms des personnages seuls ont été conservés par lui; tous les épisodes ont disparu pour faire place à des inventions de son choix.

FAUST, opéra allemand, texte tiré de Gœthe, musique de Rietz, représenté au théâtre d'Immermann, à Dusseldorf, vers 1836.

FAUST, opéra en cinq actes, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, d'après le premier *Faust* de Gœthe, musique de M. Charles Gounod, représenté au Théâtre-Lyrique le 19 mars 1859. Depuis plus de soixante ans, le chef-d'œuvre du grand écrivain allemand a été traduit de bien des manières et il a fait vivre bien des gens. Il a été joué, chanté, mimé, dansé. Théaulon en a fait une pièce jouée aux Nouveautés; Spohr, un opéra allemand; Mlle Bertin, un opéra français; Frédérick-Lemaître, un succès d'acteur à la Porte-Saint-Martin; M. Berlioz, une symphonie fantastique pleine d'impétuosité, de passion et de paradoxes musicaux. Enfin, MM. Michel Carré et Jules Barbier donnèrent à cette œuvre psychologique une forme dramatique fort convenable et de bonnes proportions. Eliminant tout ce qui leur paraissait extra-lyrique, ils ont conservé les principaux personnages et les épisodes caractéristiques de l'action. Dans le premier acte, le docteur Faust est rajeuni par Méphistophélès, qui lui montre dans un transparent magique Marguerite à son rouet et qui chante en filant. Dans le second, on voit la kermesse, la sortie de l'église, Faust abordant Marguerite. C'est dans le troisième acte qu'on assiste à la scène de la promenade, à la déclaration d'amour de Siebel, à la séduction de Marguerite. Le quatrième acte débute par le chœur des soldats revenant de la guerre; il est rempli par la sérénade de Méphistophélès, le duel et la mort de Valentin, la scène de l'église et les remords de Marguerite. Quant à la nuit de Walpurgis et aux dernières scènes de l'ouvrage, qu'on a d'ailleurs retouchées et abrégées, l'effet en a paru manqué. L'arrangement de la pièce est, à cette exception près, très-habilement fait.

Nous ne voudrions pas trop restreindre la part du musicien dans le succès presque universel de l'opéra de *Faust*. Il est incontestable qu'il a déployé dans cette œuvre des facultés remarquables; d'abord une science harmonique de premier ordre; ensuite une grande intelligence scénique et l'appropriation la plus ingénieuse des couleurs de l'orchestre aux différents caractères des personnages et aux situations si variées de ce drame émouvant. Mais il faut reconnaître qu'il y a des conceptions littéraires qui parlent si fort au cœur des spectateurs, dont l'intérêt est si constant et les applications si directes, malgré les apparences fantastiques qu'il a plu à l'auteur de donner à son poëme, que le compositeur est soutenu, fortifié, protégé par son collaborateur. C'est évidemment un sort heureux que de se laisser porter sur les ailes du génie. Il faut cependant rester à la hauteur de cette situation périlleuse et ne pas être pris de vertige. M. Gounod a toujours su profiter du choix habile qu'il a fait d'œuvres dramatiques ou simplement poétiques très-autorisées. Soit qu'il traite le *Medecin malgré lui*, le *Conte du Faucon* sous le

titre de la *Colombe*, *Philémon et Baucis*, le *Mireïo* de Mistral ou le *Faust* de Gœthe, M. Gounod est un interprète fidèle, et montre autant de goût que de savoir dans cette tâche difficile. Son succès est plus contesté lorsqu'il est aux prises avec des livrets d'une provenance plus modeste et d'un mérite plus contestable, tels que ceux de *Sapho*, de la *Nonne sanglante* ou de la *Reine de Saba*. Il semble qu'un compositeur n'a gagné ses éperons que lorsqu'il a triomphé d'un mauvais poëme. M. Gounod agit vis-à-vis des auteurs dramatiques comme certains directeurs de théâtre à l'égard des jeunes compositeurs. Il s'en défie un peu et se rejette sur le domaine public. L'ensemble de l'œuvre musicale est intéressant, surtout à cause de sa remarquable appropriation aux diverses situations du drame. Chaque morceau offre une phrase ordinairement courte, mais d'une vérité d'expression forte ou ingénieuse; au point de vue de l'art proprement dit, on désirerait que ces phrasses fussent plus développées, au lieu d'être souvent répétées à satiété, comme le fait jusqu'à seize fois Siebel dans ses couplets : *Faites-lui mes aveux*. Dans des opéras plus récents, le compositeur a su écrire des morceaux mieux coupés, plus complets; le souffle, l'haleine, l'inspiration enfin augmentent d'intensité et de puissance à chaque production, et nous croyons fermement que M. Gounod nous donnera quelque jour un chef-d'œuvre digne d'être classé parmi les ouvrages de premier ordre qui s'imposent pendant un demi-siècle à l'admiration publique. En attendant, nous mentionnerons ici les fragments les plus saillants de son *Faust*. D'abord la ronde bizarre du *Veau d'or*, la phrase des vieillards pendant la kermesse : *Aux jours de dimanche ;* la valse, la cavatine de Faust : *Salut*, *demeure chaste et pure*, phrase délicieuse accompagnée par un violon solo, mais dont les développements manquent d'intérêt; la ballade : *Il était un roi de Thulé*, dans laquelle le compositeur a introduit un emprunt caractéristique fait à la tonalité grégorienne; l'air brillant des bijoux, la scène de la fenêtre : *Laisse-moi contempler ton visage;* le duo passionné : *O nuit d'amour*, *ciel radieux*, et enfin le chœur des soldats, devenu populaire : *Gloire immortelle de nos aïeux*. Le rôle de Marguerite, rêveuse, passionnée et mystique, a été pour son habile interprète, Mme Carvalho, l'occasion d'une suite de succès et d'ovations qui dure encore. Celui de Faust a été chanté d'abord par Barbot, puis par Monjauze et Michot. Le personnage de Méphistophélès a été bien rendu par Balanqué et Petit. Mlle Faivre chantait fort agréablement le rôle du jeune Siebel. Ismaël a joué Valentin avec l'énergie et l'intelligence dramatique qui en ont fait un de nos premiers sujets lyriques. L'opéra de *Faust* a eu autant de succès à l'étranger qu'en France. Il a élevé M. Gounod au rang de nos premiers compositeurs dans l'opinion populaire. Il ne s'offensera pas si nous lui disons qu'il lui reste encore un pas à faire pour que cette place ne lui soit contestée par personne.

FAUST LEBEN, THATEN UND HŒLLENFAHRT (*la Vie*, *les actions et la descente de Faust aux enfers*), opéra allemand, texte tiré de Gœthe, musique de Lickl, représenté au théâtre Schikaneder en 1815.

FAUST'S LEBEN UND THATEN (*la Vie et les actions de Faust*), opéra allemand, texte tiré de Gœthe, musique de Strauss, représenté dans la province de Transylvanie vers 1814.

FAUSTA, opéra italien, de Donizetti, joué Naples en 1831, et plus tard au théâtre de la Fenice à Venise, et chanté par Mme Pasta, Donzelli et Cartagenova. Il y a dans cet ouvrage, comme dans toutes les œuvres de Donizetti, même dans les plus faibles, de jolies cavatines et de beaux duos.

FAUSTO, opéra italien, musique de L. Gordigiani, représenté au théâtre de la Pergola, à Florence, en 1837.

FAUSTO ARRIVO (IL) [*l'Heureux retour*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1837.

FAUSTUS, opéra anglais, musique de Bishop, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1825.

FAUTEUIL DE MON ONCLE (LE), opérette en un acte, paroles de M. René de Rovigo, musique de Mlle Collinet, représentée aux Bouffes-Parisiens le 8 septembre 1859.

FAUX FAUST (LE), opérette-bouffe, musique de M. Stephan, représentée aux Folies-Nouvelles en novembre 1858.

FAUX INQUISITEUR (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Viennet, musique de Daussoigne, représenté à Paris dans le mois de décembre 1817.

FAUX LORD (LE), comédie en deux actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Piccinni fils, musique de Piccinni père, représentée à l'O-

péra-Comique le 6 décembre 1783. L'intrigue consiste dans une supercherie d'assez mauvais goût. La musique a été jugée digne du maître. Nous trouvons, dans le récit de la première représentation, la preuve que les exhibitions de la personne des auteurs avait lieu au XVIIIe siècle chez nous comme en Italie, et comme on en veut généraliser la fâcheuse coutume. Le public demanda l'auteur, Piccinni fils parut. On demanda l'auteur de la musique; Piccinni père parut à son tour aux applaudissements de la salle.

FAUX MENDIANTS (LES), opéra en un acte, musique de Gresnick, représenté au théâtre de la rue de Louvois, à Paris, en 1796.

FAUX MONNAYEURS (LES) ou **LA VENGEANCE**, drame en trois actes, musique de Gresnick, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1797.

FAUX RECRUTEUR (LE), opéra-comique, musique de Frédéric Neumann, représenté à Vienne vers 1800.

FAUX SERMENT (LE), opéra-comique, musique de Deshayes, représenté au théâtre de Beaujolais en 1786.

FAVORE DEGLI DEI (LA) [*la Faveur des dieux*], opéra italien, musique de Sabadini, représenté à Venise en 1689.

FAVORITA E LA SCHIAVA (LA) [*la Favorite et l'esclave*], opéra italien, musique de M. Victor Massé, représenté à Venise en 1855.

FAVORITE (LA), opéra en quatre actes, paroles de A. Royer et Gustave Waëz, musique de Donizetti, représenté à l'Académie royale de musique le 2 décembre 1840. Cet ouvrage devait être joué en trois actes au théâtre de la Renaissance, sous le titre de : *l'Ange de Nisida*. La fermeture de ce théâtre fit transporter la pièce à l'Opéra. Ce fut alors qu'on ajouta un quatrième acte auquel Scribe collabora : ce qui explique pourquoi le nom de cet auteur se trouve dans les premières éditions de la partition. Le sujet de cet ouvrage est intéressant. Les auteurs l'ont emprunté à la tragédie de Baculard-Darnaud, intitulée : le *Comte de Comminges*. Fernand, novice au couvent de Saint-Jacques de Compostelle, se sent troublé à la vue d'une femme qu'il rencontre au sortir de l'église. Son imagination s'exalte, et, malgré les avertissements de son supérieur, il renonce à la vie monastique. Celle dont il est épris n'est autre que Léonore de Gusman, la favorite du roi Alphonse XI, roi de Castille ; mais Fernand l'ignore, et, pour mériter sa main, il prend l'épée et rend au monarque des services signalés; à titre de récompense, il demande et obtient d'épouser celle qu'il aime. Alphonse découvre la trahison de sa maîtresse, et presse le moment de cette union funeste. A son tour, Fernand apprend de la bouche des seigneurs de la cour le déshonneur dont il vient de se couvrir. Le message par lequel il aurait pu connaître la vérité avait été intercepté. Révolté du rôle que le roi lui a fait jouer, il brise son épée à ses pieds, *car*, dit-il, *il est le roi ;* il se dépouille de ses insignes et de ses titres, et revient pleurer dans le cloître ses illusions perdues; mais Léonore, brisée par la douleur, s'est traînée jusqu'au monastère. Elle entend la voix de son amant prononcer des vœux éternels, et lorsqu'il sort du temple, elle tombe expirante à ses pieds. Une réconciliation *in extremis* a lieu entre les deux amants.

La musique de Donizetti est constamment à la hauteur de ces situations dramatiques, passionnées, émouvantes. Le souffle de l'honneur, qui circule dans le poëme, anime aussi la partition. Les aristarques peuvent signaler çà et là les traces du laisser-aller italien ; mais il est impossible d'admettre qu'un ouvrage qui est resté à la scène pendant vingt-huit ans sans interruption soit une œuvre médiocre. L'introduction, qui n'est autre chose qu'une gamme ascendante et descendante, est rhythmée et accompagnée de manière à satisfaire le goût des harmonistes les plus sévères. La cavatine : *Un ange, une femme inconnue*, est suave et touchante; le duo qui suit offre une phrase inspirée : *Idole si douce et si chère.* Un chœur fort gracieux précède un duo plein de passion, où se trouve encore une phrase distinguée, à trois temps *larghetto : Ah! que dit-elle?* L'air de bravoure du ténor : *Oui, ta voix m'inspire*, d'une allure un peu commune peut-être, exprime l'ardeur belliqueuse d'un jeune capitaine. Le second acte s'ouvre dans les jardins de l'Alcazar. Le roi y chante un air dont le début est empreint d'une langueur voluptueuse, d'une morbidesse orientale; mais la fin manque de distinction. Le petit duo qui suit est d'une mélancolie à laquelle l'emploi des grandes ressources harmoniques n'aurait rien ajouté. Nous accordons que les airs du ballet sont insignifiants, et que le finale du deuxième acte est bruyant et rendu presque intolérable par la façon dont on l'exécute. Dans le troisième acte, le compositeur se relève par le trio pathétique avec voix récitante : *Pour tant d'amour ne soyez*

pas ingrate, et par l'andante : *O mon Fernand*, précédé d'une ritournelle exécutée par les cors. Le chœur : *Déjà dans la chapelle*, est un joli hors-d'œuvre, et le finale du troisième acte, malgré quelques phrases banales, ne manque pas d'ampleur et de noblesse. Le quatrième acte est le plus beau de tous; le caractère des personnages est profondément senti et la déclamation juste; le chœur : *Frères, creusons l'asile*, écrit sur une seule note, a l'expression convenable, et la phrase : *Les cieux s'emplissent d'étincelles*, est aussi religieuse qu'une phrase peut l'être au théâtre. Nous terminerons en rappelant la cavatine délicieuse : *Ange si pur*, et le duo final, dont la phrase, devenue populaire, n'est certainement pas la plus belle; la mélodie chantée par Léonore, en *la* bémol mineur, est ravissante, et en somme l'action dramatique y est partout exprimée avec force et vérité. Le plus beau rôle de Mme Stoltz a été celui de Léonore. Baroilhet a laissé des souvenirs dans celui d'Alphonse, et Roger a toujours chanté avec la plus grande distinction le rôle de Fernand, créé par Duprez.

FAY'S TALE (THE) [*le Conte de fées*], opéra anglais, musique de Michel Arne et de Battisbill, représenté au théâtre de Drury-Lane en 1764.

FAYEL, opéra italien, musique de Coccia, représenté à Florence en 1819.

FAZZOLETTO (IL) [*le Mouchoir*], opéra en un acte, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté au Théâtre-Italien le 23 mai 1820.

FEDE IN CIMENTO (LA) [*la Fidélité à l'épreuve*], opéra italien, musique de Gasparini, représenté à Venise en 1730.

FEDE IN CIMENTO (LA) [*la Fidélité à l'épreuve*], opéra italien, musique de Lapis, représenté à Venise en 1730.

FEDE NE' TRADIMENTI (LA) [*la Fidélité dans la trahison*], opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1705.

FEDE NE' TRADIMENTI (LA), opéra italien, musique de Sarri, représenté au théâtre San-Bartolomeo en 1718.

FEDE NE' TRADIMENTI, opéra italien, musique de Schiassi, représenté à Bologne en 1732.

FEDE NELL' INCOSTANZA (LA), **OSSIA GLI AMICI RIVALI** (*la Fidélité dans l'inconstance ou les Amis rivaux*), opéra-bouffe, musique de Galuppi, représenté à Venise vers 1723. Cet ouvrage fut mal accueilli, malgré le mérite et la réputation du musicien.

FEDE PUBBLICA (LA), opéra italien, musique de Buononcini, représenté à Vienne en 1699.

FEDE TRA GLI INGANNI (LA) [*la Fidélité gardée sous des apparences trompeuses*, opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1707.

FEDE TRADITA (LA) [*la Foi trahie*], opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Angiolo, de Venise, en 1726.

FEDE TRADITA E VENDICATA (LA) [*la Foi trahie et vengée*], opéra italien, musique de Orlandini, représenté à Venise en 1713.

FEDE TRADITA E VENDICATA (LA), opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1729.

FEDE TRADITA E VENDICATA, opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1704.

FEDELTÀ CORONATA (LA) [*la Fidélité récompensée*], opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1706.

FEDELTÀ D'AMORE ALLA PROVA (LA) [*la Fidélité de l'amour à l'épreuve*], opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté en Italie en 1776.

FEDELDÀ E GENEROSITÀ, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1692.

FEDELTÀ IN AMORE (LA), opéra italien, musique de Schuster, représenté à Dresde vers 1770.

FEDELTÀ NELLE SELVE (LA) [*la Fidélité chez les sauvages*], opéra italien, musique de Trento, représenté à Florence, Parme, Turin, Naples, Venise, vers 1797.

FEDELTÀ PREMIATA (LA) [*la Fidélité récompensée*], opéra italien, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne vers 1784.

FEDERICA ET ADOLPHE, opéra-comique, musique de Gyrowetz, représenté à Prague vers 1832.

FEDERICO SECONDO (IL), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Palerme vers 1817.

FEDERIGO, opéra danois en trois actes, musique de Rung, représenté au théâtre de Copenhague en 1848.

FEDONTE (IL) [*le Phédon*], opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1761.

FÉDOR ET MARIE, opéra allemand, musique de Kühn, inédit. (Commencement du XIXe siècle.)

FEDRA (*Phèdre*), opéra, musique de Gluck, représenté à Milan en 1744.

FEDRA, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1787.

FEDRA, opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté en Italie en 1814.

FEDRA, opéra sérieux en deux actes, musique du comte de Westmoreland, représenté à Florence en 1828.

FEDRA, OSSIA IL RITORNO DI TESEO [*Phèdre ou le Retour de Thésée*], opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Rome en 1804.

FÉE AUX ROSES (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et de Saint-Georges, musique d'Halévy, représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 1er octobre 1849. L'action se passe dans la Perse. Un magicien possède une jolie esclave nommée Nérilha. Il voudrait s'en faire aimer, mais Nérilha n'aime que les roses, dont elle est la reine, la fée souveraine, à la condition qu'elle restera pure de tout amour humain. Au moment même où elle avouerait la faiblesse de son cœur, elle deviendrait subitement une laide et vieille créature. Cependant le prince de Delhy voit Nérilha au milieu de ses fleurs chéries; il l'aime et il ne tarde pas à lui faire partager ses sentiments. La pauvre fée éprouve donc le sort prédit par le magicien. D'un autre côté, le prince de Delhy est sous l'empire d'une fatale destinée. Il ne doit hériter du pouvoir suprême qu'à la condition d'épouser une princesse nommée Gulnare, si toutefois le cœur de celle-ci n'a pas déjà parlé. Cette princesse, dont on a perdu la trace depuis son enfance, se retrouve parmi les compagnes de Nérilha. Mais loin de remplir les conditions du testament, elle est aimée en secret par le grand vizir du prince. Un bouquet de fleurs blanches, présent du magicien, tombe entre ses mains; se changeant subitement en fleurs rouges, il révèle aux yeux de tous l'indignité de la fiancée. Le bouquet avait été offert à Gulnare par la pauvre esclave Nérilha. Le prince de Delhy lui donne un baiser pour la remercier. Au même moment, la fée aux roses reparaît dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté, et devient la princesse de Delhy. Ce conte oriental est trop chargé d'incidents et d'invraisemblances pour captiver le spectateur et émouvoir sa sensibilité. La partition est remplie de pensées délicieuses, d'inspirations suaves, d'ingénieux détails d'orchestration. L'ouverture se compose d'un andante et d'un boléro traités magistralement. Nous rappellerons, dans le premier acte, l'air de basse d'Atalmuck le magicien : *Art divin qui faisait ma gloire;* le trio entre Nérilha, Kadige et Gulnare : *Désir de fille, feu qui petille,* qui est d'une verve charmante; le duo pour basse et soprano : *Si tu pouvais devenir plus traitable;* dans le second acte, le grand air de Nérilha, le quintette; enfin dans le dernier, l'air d'Atalmuck : *Ne crois pas que je te cède;* le duo entre Nérilha et le sultan : *Ah! monseigneur, à la vieillesse on ne saurait rien refuser,* et les couplets si fins, si spirituels : *Au temps de la jeunesse.* Mme Ugalde et Bataille ont admirablement interprété les rôles de la fée aux roses et du magicien. Les autres personnages ont été représentés convenablement par Audran, Sainte-Foy et par Mlles Lemercier et Meyer.

FÉE CARABOSSE (LA), opéra-comique en trois actes, précédé d'un prologue, paroles de MM. Lockroy et Cogniard, musique de M. Victor Massé, représenté au Théâtre-Lyrique le 28 février 1859. C'est une de ces pièces qu'on voit sans ennui, mais auxquelles on ne s'intéresse pas assez pour retourner les entendre. La partition renferme de jolies choses, notamment l'air du comte Albert : *Rocher, bois solitaire,* et le chant du sommeil : *Dormez, mes amis chéris.* Mme Ugalde a joué avec son talent habituel le rôle de la fée Carabosse. Les autres ont été chantés par Michot, Meillet et Mlle Faivre.

FÉE D'ELVERSHOCH (LA), opéra romantique en trois actes, texte de Leffler, musique de Reiter, représenté à Wiesbaden le 26 janvier 1865.

FÉE DU RHIN (LA) [*Rhein Nixen*], opéra, musique de M. Offenbach, représenté à Vienne le 8 février 1864. La cour a fait un accueil favorable à cet ouvrage, dans lequel on remarque un chœur d'elfes et le chant de la patrie (*Waterland*).

FÉE RADIANTE (LA), opéra allemand, musique de Stein, représenté au théâtre de Léopold à Vienne vers 1806.

FÉE URGÈLE (LA) ou **CE QUI PLAÎT AUX DAMES**, opéra-comique de Favart, en quatre actes, mêlé d'ariettes, dont la musique est de Duni, représenté pour la première fois à Fontainebleau le 26 octobre et à Paris le 4 décembre 1765. Il obtint un grand succès. Cette pièce n'est pas néanmoins restée au répertoire. On y remarque surtout l'ariette de la fée : *C'est une misère, que nos jeunes gens*, etc. Elle fut réduite à un acte et reprise au Gymnase, le 6 janvier 1821, avec une ouverture et des chœurs nouveaux de Léopold Aimon.

FÉE URGÈLE (LA), opéra-comique allemand, d'après la pièce française, musique de Schulz, représenté au théâtre de Reinsberg en 1782.

FÉE URGÈLE (LA), opéra-comique, musique de Fortia de Piles, représenté à Nancy en 1784.

FÉE URGÈLE (LA), opéra-comique, musique de Arquier, représenté à Brest en 1804.

FÉE URGÈLE (LA), opéra-comique, paroles de Favart, musique de Catrufo, représenté à Paris en décembre 1805, et à Genève en 1807.

FÉE URGÈLE (LA), opéra-comique, musique de Blangini, représenté à Cassel en 1812.

FELDLAGER, opéra allemand, représenté à Berlin le 25 septembre 1862.

FÉLICIE ou **LA JEUNE FILLE ROMANESQUE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Dupaty, musique de Catrufo, représenté pour la première fois à Feydeau le 28 février 1815.

FÉLICIE, opéra, musique de Dupuy (Jean Baptiste-Edouard-Louis-Camille), représenté à Stockholm vers 1824.

FELICITÀ COMPITA (LA) [*la Félicité complète*], opéra italien, musique de Ruggi, représenté à Naples à la fin du XVIIIe siècle.

FELICITÀ COMPITA (LA) [*la Félicité complète*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre des Florentins, à Naples, en 1798.

FELICITÀ INASPETTATA (LA) [*le Bonheur inespéré*], cantate, musique de Cimarosa, représentée à Saint-Pétersbourg, au théâtre de la cour, pour le jour de la Saint-André en 1791.

FÉLICITÉ (LA), opéra-ballet en trois actes, musique de Rebel et Francœur, représenté à la cour le 10 juillet 1745.

FÉLIX ET ADÈLE, opéra-comique, musique de Gyrowetz, représenté en Allemagne vers 1846.

FÉLIX ET GERTRUDE, opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1826.

FÉLIX ET LÉONORE, opéra en un acte, paroles de Saint-Marcellin, musique de Benoist, représenté au théâtre Feydeau le 27 novembre 1821.

FÉLIX ou **L'ENFANT TROUVÉ**, comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, paroles de Sedaine, musique de Monsigny, représentée aux Italiens le 24 novembre 1777, après l'avoir été à Fontainebleau, devant la cour, le 10 novembre. Cet ouvrage fut le dernier du compositeur, et, sans être inférieur à l'opéra du *Déserteur* du même maître, il résume les qualités et les défauts qui constituent son style, c'est-à-dire un naturel saisissant, une sensibilité vraie, de la passion même, comme aussi une mélodie contournée, des phrases maladroitement écrites pour les voix, une harmonie maigre et souvent défectueuse. Monsigny possédait l'intelligence musicale de la scène; c'est à elle qu'il a dû ses succès. L'opéra de *Félix* ne fut pas tout d'abord goûté par le public. Monsigny en éprouva du dépit et cessa de composer; il avait alors quarante-huit ans. M. Fétis rapporte que lorsqu'il le questionna, en 1810, sur la cause de son silence, Monsigny répondit : « Du jour où j'ai achevé la partition de *Félix*, la musique a été comme morte pour moi; il ne m'est plus venu une idée. » Le sujet de la pièce est empreint de cette sensiblerie exagérée qui a inspiré les tableaux de Greuze. Un jeune homme, recueilli dès son bas âge par un honnête villageois, est en butte à la haine des fils de ce dernier, et contraint de fuir son toit hospitalier, où demeure la gentille Thérèse qu'il aime. Mais Félix sauve les jours d'un seigneur inconnu qui se trouve être à la fois le père de l'*enfant trouvé* et le propriétaire d'une somme considérable que le villageois a entre les mains, et qu'il restitue. Félix épouse Thérèse. Cet opéra abonde en morceaux peu développés, mais traités avec force et pathétiques. L'air : *Non, je ne serai point ingrat*, a été célèbre dans son temps. Le trio : *Ne vous repentez pas, mon père*, dans lequel se trouvent ces phrases :

Nous travaillerons,
Nous vous nourrirons,

faisait verser des larmes. Le quatuor : *O ciel est-il possible?* est fort remarquable et traité avec beaucoup d'habileté. Nous rappellerons encore le duo plein de passion : *Adieu, Félix, adieu, Thérèse.* Après ces morceaux de première importance, il en est d'autres dans la partition qui ne sont pas sans mérite, par exemple, l'air de l'abbé : *Qu'on se batte, qu'on se déchire;* l'air de Thérèse : *Quoi! tu me quittes?* la scène : *Non, je pars,* et enfin le quintette très-agréable, original et d'un grand effet : *Finissez donc, monsieur le militaire.* Le rôle de Félix a été créé par Clairval et repris avec éclat par Elleviou. Les autres rôles étaient chantés par Nainville, Trial, Narbonne, Julien, Meusnier et Mmes Dugazon et Trial. On a donné cet ouvrage à l'Opéra-National (Théâtre-Lyrique) en 1847, avec Lapierre, Junca, Lecourt, Pedorlini, Delsarte, Cabel, Mlles Préti et Octave. L'opéra de *Félix* est un de ceux qui peuvent encore plaire au public. Cette musique a des accents qui seront toujours sympathiques. Doué de moins de génie et de moins d'invention que Grétry, Monsigny a une sensibilité plus profonde, parce qu'elle est plus réelle. Il émeut avec moins d'art, et on comprend que Sedaine ait dit en entendant son premier ouvrage, le *Cadi dupé :* « Voilà mon homme ! »

FÊLSENMÜHLE ZU ETALIERES (DIE) [*le Moulin du rocher*], opéra allemand, musique de Reissiger, représenté à Dresde vers 1829.

FEMME À VENDRE, opérette en un acte, paroles de Paul de Kock, musique de M. Brémond, représentée aux Folies-Nouvelles le 4 octobre 1856.

FEMME CROATE (LA) ou **LES RIVAUX**, opéra allemand, musique de Dutsch, représenté à Varsovie avec succès il y a peu d'années.

FEMME DE QUARANTE-CINQ ANS (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Hoffman, musique de Solié, représenté à l'Opéra-Comique (salle Favart), le 19 novembre 1798

FEMME DU CAUCASE (LA), opéra allemand, musique de Conradin Kreutzer, représenté sur le théâtre de Hambourg en 1846.

FEMME DU PÊCHEUR (LA), opéra allemand, musique de Birnbach, représenté à Breslau vers 1783.

FEMME DU PÊCHEUR (LA), opéra-comique allemand, musique de Witt, représenté à Würzbourg en 1806.

FEMME ET FEMME, opérette, musique de M. Morillon, représentée au théâtre des Champs-Elysées en juillet 1858.

FEMME JUSTIFIÉE (LA), opéra-comique, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Jeunes-Artistes de la rue de Bondy vers 1804.

FEMME ORGUEILLEUSE (LA), parodie de la *Donna superba,* musique de Sodi, représentée à Paris vers 1760.

FEMMES DE WEINSBERG (LES), opéra allemand, paroles de M. Apel, musique de Schnabel, représenté au théâtre de Breslau en mai 1856.

FEMMES DE WEINSBERG (LES), opéra allemand en trois actes, paroles de M. Apel, musique de M. Conrad, représenté à Leipzig en décembre 1854, et à Inspruck en mars 1858.

FEMMES DE WEINSBERG (LES), opéra allemand, paroles de M. Apel, musique de Schmidt, représenté à Munich en janvier 1859.

FEMMES ET LE SECRET (LES), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de Quétant, musique de Vachon, représentée aux Italiens le 9 novembre 1767. Ce compositeur ne manquait pas d'un certain talent mélodique.

FEMMES VENGÉES (LES), opéra-comique en un acte et en vers, paroles de Sedaine, musique de Philidor, représenté aux Italiens le 20 mars 1775. Le sujet de la pièce est tiré des *Rémois,* conte de La Fontaine. Quel que fût le mérite dont le musicien ait fait preuve dans cet ouvrage, il ne put être supporté à la scène. Lorsqu'il fut donné à Toulouse, un capitoul demanda une autre pièce « afin, disait-il, que les dames pussent rire sans le secours de l'éventail. » La troupe n'étant pas préparée pour le satisfaire, il fit fermer le théâtre pour huit jours.

FEMMES VENGÉES (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Sedaine, musique nouvelle de Blangini, représenté au théâtre Feydeau le 22 octobre 1811.

FENELLA O LA MUTA DI PORTICI (*Fenella ou la Muette de Portici*), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1831.

FENELLA, drame, musique de Karzynski, représenté à Wilna en 1840.

FENÊTRE SECRÈTE (LA), opéra-comique

en trois actes, paroles de Des Essarts d'Ambreville, musique de Batton, représenté au théâtre Feydeau le 17 novembre 1818.

FENICIA, opéra italien, musique de Chiaramonte, représenté en Italie en 1849.

FEODATA, opéra, musique de C. Guhr, représenté à Cassel le 28 juillet 1815.

FÉODOR ou **LE BATELIER DU DON**, opéra-comique en un acte, paroles de Claparède, musique de Berton, représenté à Feydeau le 15 octobre 1816.

FEODORA, opéra-comique en un acte, paroles de Kotzebue, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Stuttgard en 1811.

FERDINAND ET YORICO, opéra allemand, musique de F.-C. Neubauer, représenté au théâtre de Schikaneder, à Vienne, vers 1786.

FERDINAND ou **LA SUITE DES DEUX PAGES**, opéra-comique en un acte, paroles de Mantauffeld, musique de Dezède, représenté à l'Opéra-Comique le 19 juin 1790.

FERDINANDO, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Londres en 1734.

FERDINANDO, DUCA DI VALENZA, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Naples en 1833.

FERDUSI, opéra, musique de Eberwein (Traugott-Maximilien), représenté à Rudolstadt en 1821.

FERITA MORTALE (LA) [*la Blessure mortelle*], opéra italien, musique de Dussek (François), écrit en Italie vers 1785.

FERME (LA), opéra-comique, musique de M. Stoumon, représenté à Liége et à Bruxelles dans le mois de mai 1862.

FERME DE KILMOOR (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Charles Deslys et Eugène Woestyn, musique de Varney, représenté au Théâtre-Lyrique le 27 octobre 1852.

FERME DU MONT CENIS (LA), opéra en trois actes, paroles de Lamartellière, musique de Champein (Stanislas), représenté au théâtre Feydeau le 20 mai 1809.

FERME ET LE CHÂTEAU (LA), opéra en un acte, musique de Herdliska, représenté à Bordeaux vers 1819.

FERMIER BELGE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Lesbroussart, musique de J.-H. Mees, représenté au théâtre du Parc, à Bruxelles en 1816.

FERMIER CRU SOURD (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Laujon, musique de Martini, représenté à la Comédie-Italienne le 7 décembre 1772.

FERMIER ROBERT (LE), opéra-comique en un acte, musique de Rœth, représenté à Munich en 1811.

FERNANDO, opéra italien, musique de Arrigoni, représenté à Londres en 1734.

FERNANDO NEL MESSICO (*Fernand Cortez*), opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Rome en 1786.

FERNAND CORTEZ ou **LA CONQUÊTE DU MEXIQUE**, opéra en trois actes, paroles de Jouy et Esménard, d'après la pièce de Piron, musique de Spontini, représenté à l'Académie impériale de musique le 28 novembre 1809. Soit que l'intérêt du livret ne se soutienne pas assez, soit que le public ait tenu à vouer à la *Vestale* un culte exclusif, l'opéra de *Fernand Cortez* réussit peu; on n'en compta que vingt-quatre représentations pendant les sept premières années. On y déployait un grand luxe de costumes, de décors, de chevaux, etc. La scène de la révolte est un chef-d'œuvre impérissable; nous citerons aussi l'air d'Amazili, chanté par Mme Branchu. Lainez et Lays jouèrent les rôles de Fernand Cortez et de Telasco. La reprise de cet opéra eut lieu le 28 mai 1817 avec plus de succès que la première fois. Spontini avait revu sa partition, et, depuis cette époque, *Fernand Cortez* a eu plusieurs brillantes représentations. Il a été représenté aussi à Stockholm, en mai 1826, puis repris en 1838; à Vienne, en septembre 1854, avec Steger, Berk, Muller et Mlle Lagrua, et obtint un immense succès. La distribution eut lieu comme il suit : Telasko, Beck; Amazili, Mlle Lagrua; Fernand Cortez, Steger.

FERNANDO, opéra allemand en un acte, musique de François Schubert, écrit à Vienne en 1815. Cet ouvrage a été composé en six jours. La partition originale, qui renferme sept morceaux, est entre les mains du docteur Schneider, à Vienne.

FERNANDO E ADELAIDE, opéra italien, musique de Miari, écrit en Italie vers 1820.

FERNANDO IN MESSICO, opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Rome en 1797.

FEST DER LIEBE (DAS) [*les Fêtes de l'a-*

mour], opera prussien, musique d'Ebell, représenté à Breslau vers 1802.

FEST DER GRAZIEN (DAS) [*la Fête des Grâces*], opéra allemand, musique de Fischer (Charles), représenté au théâtre de Hanovre en 1795.

FEST DER THALIA (DAS) [*la Fête de Thalie*], opéra allemand, musique de Schweitzer, représenté vers 1770.

FESTA D'ALESSANDRO (LA), drame italien, musique de Asioli, représenté à Turin vers 1790.

FESTA D'IMENEI, intermède, musique de Ariosti, représenté à la maison de plaisance de l'électrice de Brandebourg, près de Berlin, à l'occasion de l'anniversaire du mariage du prince Frédéric de Hesse-Cassel avec la fille de l'électrice, en 1700.

FESTA D'ISIDE (LA), opéra italien, musique de Nasolini, représenté en Italie vers 1792.

FESTA DEL IMENEO (LA) [*la Fête de l'hymen*], opéra-ballet, musique de Rieck (Charles-Frédéric); il n'écrivit que les airs et l'ouverture. Ariosti composa le reste.

FESTA DEL VILLAGIO (LA), opéra italien, musique de Puccita, représenté à Rome vers 1820.

FESTA DELLA ROSA (LA), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1809.

FESTA DELLA ROSA (LA), opéra-bouffe, musique de Coccia, représenté à Lisbonne en 1822.

FESTA DELLA ROSA (LA), opéra, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté à Milan, puis à Gênes et à Florence vers 1831.

FESTA TEATRALE DELLA FINTA PAZZA (*la Fête théâtrale de la folle supposée*), opéra en cinq actes, de Giovan-Battista Balbi et Torelli, représenté devant Louis XIV, dans la salle du Petit-Bourbon, le 14 décembre 1645. Cet ouvrage avait déjà été représenté à Venise en 1641 sur le *Teatro novissimo della Cavallerizza*. Francesco Socrati, de Parme, en avait écrit la musique. Ce fut le cardinal Mazarin qui introduisit définitivement en France les représentations lyriques depuis longtemps en faveur dans son pays. Il fit venir d'Italie des chanteurs, des danseurs, des machinistes, des décorateurs; mais ce fut avec peine qu'il parvint à faire goûter à la noblesse française ce genre de divertissement. *La Festa teatrale della finta pazza* offrait tour à tour des scènes tragiques et bouffonnes, des ballets dans lesquels figuraient des singes, des ours, des autruches et des perroquets. La mythologie fournissait aussi son contingent : Diane, Flore, Thétis se mêlaient aux autres personnages du drame. L'histoire nous a conservé les noms de quelques artistes : de Louise-Gabrielle Locatelli, jouant le rôle de Lucile; de la signora Giulia Gabrielli, chantant celui de Diane; de Marguerite Bertolazzi.

FESTA TEATRALE, opéra italien, musique de Leo, représenté à Naples en 1739.

FESTE D'APOLLO (LE), opéra italien, musique de Gluck, représenté à Parme en 1769.

FESTE D'APOLLO (LE), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre del Fondo en 1787.

FESTE GALANTE (LE), opéra, paroles de Duché, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1747.

FESTE NAPOLITANE (LE), opéra italien en trois actes, musique de Vinci, représenté au théâtre des Florentins à Naples en 1721.

FESTUNG AN DER ELBE (DIE) [*la Forteresse sur l'Elbe*], opéra allemand, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1800.

FÊTE ANNIVERSAIRE DE LA NAISSANCE DU POËTE (LA), vaudeville avec des airs nouveaux, musique de Bergt, représenté à Leipzig vers 1820.

FÊTE DU VILLAGE (LA), opéra-comique en un acte, paroles d'Étienne, musique de Nicolo Isouard, représenté à l'Opéra-Comique le 31 mars 1811.

FÊTE CHAMPÊTRE ET GUERRIÈRE (LA), opéra, musique de Jacques Aubert, représenté à Paris en 1746.

FÊTE D'AVRIL À ROME (LA), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1716.

FÊTE D'EICHTALE (LA), opéra allemand en trois actes, musique de Ebell, représenté à Breslau en 1812.

FÊTE DE CYTHÈRE (LA), opéra en un acte, paroles du chevalier de Laurès, musique de Blavet, représenté à Berny en 1753.

FÊTE DE DIANE (LA), opéra-ballet en un acte, paroles de Fuselier, musique de Colin de Blamont, représenté à la suite du ballet des *Fêtes grecques et romaines*, le mardi 9 février 1734. Jelyotte et Mlle Camargo en furent les principaux interprètes.

FÊTE DE DIANE (LA), opéra-ballet, paroles de Nericault-Destouches, musique de Mouret, représenté à la cour le 30 janvier 1743.

FÊTE DE FLORE (LA), opéra en un acte, paroles de Saint-Marc, musique de Trial, représenté par l'Académie royale de musique le 18 juin 1771. Ce compositeur a été directeur de l'Opéra avec Berton, et maître de la musique du prince de Conti. Il mourut assez jeune. Il était frère de l'acteur qui créa les rôles désignés sous le nom de *trials*.

FÊTE DE FLORE (LA), opéra en un acte, musique de Saint-Amans, écrit pour l'Opéra vers 1784.

FÊTE DE KENILWORTH (LA), opéra allemand, musique de Seidelmann, représenté au théâtre de Breslau en 1843.

FÊTE DE L'ARQUEBUSE (LA), opéra-comique, musique de Bonnay, représenté au théâtre de Beaujolais vers 1787.

FÊTE DE L'ÎLE-ADAM (LA), divertissement, musique de Campana, représenté sur un théâtre particulier en 1722.

FÊTE DE LA CINQUANTAINE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Faur, musique de Dezède, représenté au théâtre de la Patrie le 9 janvier 1796.

FÊTE DE LA PAIX (LA), opéra allemand, musique de Schauensée, représenté à Lucerne en 1751.

FÊTE DE LA RÉCOLTE (LA), petit opéra allemand, musique de Weissflog, représenté à Bautzen vers 1767.

FÊTE DE MARS (LA), intermède musical, paroles d'Esménard, musique de Steibelt, composé pour le retour de Napoléon après la campagne d'Austerlitz, représenté à l'Opéra le 4 février 1806.

FÊTE DE MARS (LA), opéra en un acte, musique de Kreutzer, écrit pour l'Opéra vers 1806.

FÊTE DE PAMILIE ou LA NAISSANCE D'OSIRIS, églogue sur la naissance du duc de Bourgogne, paroles de Cahusac, musique de Rameau, exécutée à Versailles en 1751, et au théâtre de l'Académie royale de musique en 1754.

FÊTE DE RUEL (LA), opéra de circonstance, musique de Charpentier (Marc-Antoine), écrit vers 1690, non représenté.

FÊTE DE SAINT-CLOUD (LA), opéra-comique, musique de Goblain, représenté à la Comédie-Italienne à Paris.

FÊTE DE THÉMIRE, pastorale en un acte, paroles et musique de Lescot, représentée à Auch en 1761.

FÊTE DE VILLAGE (LA), opéra en un acte, paroles de Desfontaines, musique de Gossec, représenté par l'Académie royale de musique le 26 mai 1778. Cet ouvrage se distingue par des morceaux d'une facture habile et d'une harmonie bien conduite.

FÊTE DE WALPURG (LA), opéra allemand, musique de Markull, représenté, à Dantzig vers 1840.

FÊTE DES LANTERNES (LA), opéra italien, musique de Schuster, représenté à Dresde vers 1790. La musique de cet auteur est à peine connue en France et cependant Schuster peut être considéré comme le Grétry de l'Allemagne, à cause de sa fécondité et de sa verve mélodique.

FÊTE DES LAZZARONI (LA), opéra allemand, musique de Wraniczky, représenté à Vienne en 1795.

FÊTE DES ROSES (LA), opéra allemand, musique de Wolf (Ernest-Guillaume), représenté à Leipzig en 1771.

FÊTE DES VERTUS ET DES GRÂCES (LA), opéra, musique de C.-G. Glœsch, représenté à Berlin en 1773.

FÊTE DU VILLAGE (LA), comédie en deux actes mêlée d'ariettes, paroles de Dorvigny, musique de Désormery, représentée aux Italiens le 28 juin 1775. Ce compositeur a peu écrit. Ses deux opéras d'*Euthyme et Lyris*, de *Myrtile et Lycoris* avaient obtenu un grand nombre de représentations. Il paraît qu'il fut découragé par l'insuccès de la *Fête du village*, dont le livret d'ailleurs était détestable.

FÊTE DU VILLAGE VOISIN (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Sewrin, musique de Boieldieu, représenté à Feydeau le 5 mars 1816.

La conception du livret n'était pas heureuse, mais le compositeur sut interpréter avec un goût exquis et la grâce qui lui était

familière d'assez fades épisodes. Le premier et le troisième acte se passent dans le château du baron de Fonviel; le second, dans un village à une lieue du château. Mme de Ligneul, veuve jeune et jolie, s'ennuie dans ce vieux manoir. En l'absence de son oncle, et quoiqu'elle attende la visite d'un prétendu, M. de Renneville, le besoin d'une distraction l'emporte, et elle se rend sous un déguisement à la fête d'un village voisin, non pas sans être accompagnée de Rose, sa suivante, et de Geneviève, jardinière du château. A peine est-elle partie, que M. de Renneville arrive, et est fort surpris de ne trouver personne au château. En faisant causer Rémi, le jardinier, il apprend l'escapade de Mme de Ligneul, et, prenant à son tour des habits de paysan, il se rend avec son valet à la fête. Là, une intrigue assez pâle et sans intérêt se noue entre les personnages pour se dénouer plus platement encore, au troisième acte, dans le château. Il n'y a que les rôles de femmes qui soient bien traités dans cet ouvrage. Nous remarquerons qu'il en est de même en général pour tous les opéras du compositeur. Aucun n'a mieux que lui exprimé en musique la galanterie, la douce et fine gaieté, la coquetterie et la frivolité gracieuse et insouciante du sexe faible. C'est chez Boieldieu un art exquis. En revanche, à l'exception des trois rôles de Georges, de Gaveston et de Dickson, dans la *Dame blanche*, pourrait-on citer d'autres rôles d'hommes étudiés et fortement caractérisés. Nous ne le croyons pas. Prenons donc la *Fête du village voisin* pour ce qu'elle est, c'est-à-dire pour une gracieuse fantaisie. L'ouverture est peu saillante. Dans le premier acte, le boléro chanté par Mme de Ligneul est un hors-d'œuvre peu réussi. Ce genre de composition, d'ailleurs fort difficile à traiter, n'aurait pas dû tenter Boieldieu, qui excellait dans le rondeau, témoin celui que chante Rose : *La gaîté sied à notre âge.* Le trio qui suit, dans lequel Geneviève apprend à Mme de Ligneul à s'exprimer et à agir en paysanne, n'est qu'ingénieux. Il n'en est pas de même des couplets à boire, dont l'air est devenu populaire et a défrayé bien des vaudevilles. Si la franchise de la mélodie plaît aux esprits gaulois, la finesse de l'instrumentation délecte les connaisseurs :

Amusez-vous, oui, je vous le conseille;
Allez à c'te fête sans moi,
Mais, par bonheur, j'ai là de quoi
M'en dédommager à merveille.
Les jolis glouglous,
Les glouglous si doux,
Les glouglous de la bouteille,
Me plaisent bien plus (*bis*)
Que tous les fronfrons d'un violon,
Que tous les zigzags d'un rigodon,
Que tous les lonlas d'un' chanson.

Le trio d'hommes a l'inconvénient d'être la reproduction de la même leçon de paysannerie donnée précédemment aux femmes par Geneviève. Il est traité d'ailleurs avec esprit. La phrase charmante : *O ma tendre musette,* entendue seule, puis répétée à trois voix, est d'un à-propos ingénieux. Au second acte, à partir du quintette, la mélodie petille et abonde. C'est l'air de la petite marchande :

Je suis la petite marchande,
Tout c' que j'ai, c'est de bon aloi.

C'est le quintette final : *Quand la mémoire est infidèle;* dans le troisième acte, c'est la cavatine délicieuse chantée par Henri :

Simple, innocente et joliette,
N'emprunte pas d'autres secours,
Rose, pour me plaire toujours,
Sois toujours, sois toujours Perrette.

C'est enfin le duo de Renneville et de Mme de Ligneul : *Attraits divins, simple parure.* Ce dernier morceau est d'une facture un peu maniérée; mais, quoiqu'elle soit bien démodée, son archaïsme même la rend intéressante en nous faisant connaître les habitudes de goût et d'esprit de la société française au commencement de la Restauration.

FÊTE FRANÇAISE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Delestre-Poirson, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au Gymnase le 24 août 1823.

FÊTES BOLONAISES (LES), opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1718.

FÊTES D'EUTERPE, opéra-ballet en quatre actes, composé de la *Sibylle*, paroles de Moncrif; de *Alphée et Aréthuse*, paroles de Danchet; de la *Coquette trompée*, paroles de Favart; du *Rival favorable*, paroles de Brunet. Dauvergne composa la musique de cet ouvrage, qui fut représenté par l'Académie royale de musique le 8 août 1758.

FÊTES D'HÉBÉ (LES) ou **LES TALENTS LYRIQUES**, opéra-ballet en trois entrées avec un prologue, paroles de Gaultier de Mondorge, musique de Rameau, représenté à l'Académie royale le 21 mai 1739. L'acte de *Tyrtée* a un caractère héroïque qui met en relief les qualités énergiques du talent de Rameau. C'était alors une insurrection que de renoncer, dans une composition de ce genre, à

Développer, en des scènes dolentes,
Du doux Quinault les pandectes galantes.

FÊTES DE CORINTHE (LES), opéra, musique de Campra, non représenté.

FÊTES DE L'AMOUR ET DE BACCHUS, pastorale en trois actes, avec un prologue, paroles de Molière, Benserade, Quinault, etc., mise au théâtre par ce dernier avec la musique de Lulli, et représentée par l'Académie royale de musique au théâtre du Bel-Air, rue de Vaugirard, le 15 novembre 1672. On attribue à divers auteurs, on fixe à diverses époques l'introduction du genre bouffon dans les ouvrages composés pour l'Académie royale de musique. Le ton épique solennel et la mise en scène mythologique furent quelquefois sacrifiés au dialogue familier de personnages contemporains peu au courant des usages de l'Olympe. C'est ainsi qu'en 1672, nous voyons figurer, dans la distribution des rôles de l'opéra de Lulli, un homme du bel air, une femme du bel air, un Gascon, un Suisse, de vieux bourgeois, leur fille, un donneur de livres, des importuns. Les *Fêtes de l'amour et de Bacchus* n'eurent pas moins de six reprises de 1672 à 1738. Elles eussent été plus que suffisantes pour acclimater le genre comique, si on l'eût jugé alors compatible avec la nature même du spectacle lyrique.

FÊTES DE L'ÉTÉ (LES), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin (sous le nom de Mlle Barbier), musique de Montéclair, représenté par l'Académie royale de musique le vendredi 12 juin 1716. Ce ballet fut joué avec succès jusqu'à l'année 1748. On y admira la belle voix du ténor Murayre, le talent et la beauté de Mlle Antier, qui prit possession des rôles de Vénus et d'Armide. Montéclair était un musicien laborieux. Son opéra de *Jephté* renferme de beaux chœurs qui ont eu de la réputation.

FÊTES DE L'HYMEN ET DE L'AMOUR (LES) ou **LES DIEUX D'ÉGYPTE**, ballet héroïque en trois actes, avec un prologue, paroles de Cahusac, musique de Rameau, représenté à Versailles le mercredi 15 mars 1747, et au théâtre de l'Académie royale de musique le mardi 5 novembre 1748. Jélyotte chanta deux rôles dans cet ouvrage, celui d'Osiris et celui d'Arneris, dieu des arts.

FÊTES DE PAPHOS (LES), opéra-ballet en trois actes, composé de *Vénus et Adonis*, de *Bacchus et Erigone*, de l'*Amour et Psyché*, musique de Mondonville, représenté par l'Académie royale de musique le 9 mai 1758. La musique de cet auteur est faible, et on s'étonne qu'il ait été un jour choisi pour représenter le parti de la musique française, le *Coin du roi*, contre celui de la musique italienne. Il est vrai qu'il était protégé par Mme de Pompadour.

FÊTES DE POLYMNIE (LES), opéra-ballet en trois actes, paroles de Cahusac, musique de Rameau, représenté à l'Opéra le 12 octobre 1745. On y remarque surtout l'air de soprano : *Hélas! est-ce assez?*

FÊTES DE THALIE (LES), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue par Lafont, musique de Mouret, représenté à l'Académie royale de musique le 14 août 1714. Ce ballet est divisé en trois entrées. La première a pour titre la *Fille;* la seconde la *Veuve*, et la troisième la *Femme*. Il eut beaucoup de succès. On le reprit en 1722, et l'auteur y ajouta alors l'acte de la *Provençale*.

FÊTES DE THÉTIS, opéra-ballet en deux actes, paroles de Roy, musique de Colin de Blamont, représenté à Versailles le 20 novembre 1750.

FÊTES NOCTURNES DU COURS (LES), comédie en un acte, en prose, précédée d'un prologue et suivie d'un divertissement, par Dancourt, musique de Gilliers, représentée aux Français le 5 septembre 1714.

FÊTES GALANTES (LES), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de Duché, musique de Desmarets, représenté le 10 mai 1698.

FÊTES GRECQUES ET ROMAINES (LES), ballet héroïque en trois actes, avec un prologue, paroles de Fuselier, musique de Colin de Blamont, représenté le mardi 13 juillet 1723. Les *Jeux olympiques*, les *Bacchanales*, les *Saturnales* sont les trois entrées de ce ballet, dans lequel Mlle Camargo joua avec succès le rôle de Terpsichore.

FÊTES LACÉDÉMONIENNES (LES), opéra en trois actes, musique de Blangini, écrit vers 1807, non représenté.

FÊTES LACÉDÉMONIENNES (LES), opéra en trois actes, musique de Lachnith, écrit vers 1808, non représenté.

FÊTES LYRIQUES (LES), ballet héroïque en trois entrées, par différents auteurs, représenté à l'Opéra le 30 août 1766. La musique de la première entrée, *Lindor et Ismène*, a été composée par Francœur neveu; celle de la seconde, *Anacréon*, par Rameau; celle de la troisième, *Erosine*, par Berton.

FÊTES NOUVELLES (LES), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de Massip, musique de Duplessis, représenté par l'Académie royale de musique le jeudi 22 juillet 1734. Dupré et Mlle Camargo, pour la danse; Jélyotte, Mlles Julie, Antier, Eremans, pour le chant, soutinrent pendant quelque temps ce faible ouvrage d'un violoniste de l'Opéra.

LES FÊTES VÉNITIENNES (LES), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, représenté par l'Académie royale de musique le mardi 17 juin 1710. Quarante ans suffirent à peine pour épuiser le succès de cet ouvrage, qui fut repris huit fois. La musique en est intéressante; elle a du mouvement et de la gaieté. On entend encore avec plaisir les sérénades et les barcarolles des *Fêtes vénitiennes.*

FEU (LE), acte tiré du ballet des *Eléments*, de Roy, remis en musique par Edelmann, représenté par l'Académie royale de musique le 24 septembre 1782. Pianiste distingué, bon musicien parcourant sans trop d'obstacles le chemin de la gloire, cet Edelmann se lança éperdûment dans les fureurs révolutionnaires, et en fut lui-même victime en 1794. Sa musique réussit à l'Opéra.

FEU DE VESTA (LE), opéra allemand, musique de Weigl, représenté au théâtre Sur-la-Vienne vers 1818.

FEUDATARIA (LA), opéra italien, musique de Dussek (François-Benoît), représenté en Italie vers 1780.

FEUDATARIA (LA), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Plaisance en 1812.

FEUER PROBE (DIE) [*l'Epreuve par le feu*], opéra allemand, musique de J.-F. de Mosel, représenté au théâtre de la cour, à Vienne, en 1811.

FEU FOLLET (LE), opéra-comique allemand, musique de Preu, représenté en Allemagne en 1786.

FEU FOLLET (LE), opéra-comique allemand, musique de Ruprecht, représenté à Vienne vers la fin du XVIIIe siècle.

FEU MON ONCLE, opéra-comique en un acte, paroles de M. Noirot, musique de Debillemont, représenté à Dijon le 24 novembre 1851. Les ouvrages montés sur les théâtres de province ne jouissent pas sans doute d'une interprétation aussi satisfaisante qu'à Paris; mais ils y laissent des souvenirs plus durables. C'est ainsi que les amateurs dijonnais citent encore, de ce petit ouvrage, le trio bouffe : *Il est mort!* le duetto : *Te souviens-tu quand ma grand'mère*, et les couplets : *Du Dieu qu'on adore à Cythère.*

FEXIA DI SANTI-PONCE (LA), opéra-comique, appelé en Espagne *Zarzuela*, musique de Soriano Fuertes, représenté vers 1842.

FIAMETTA, opéra italien, musique de Mabellini, représenté à la Pergola de Florence en 1857.

FIANÇAILLES DES ROSES (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Deslys et Jules Seveste, musique de Villeblanche, représenté au Théâtre-Lyrique le 21 février 1852. *Stat rosa pristina nomine; nomina nuda tenemus.* C'est tout ce que nous pouvons dire de cet ouvrage dont le livret mit en scène une légende hongroise qui a peu intéressé le public.

FIANCÉ (LE), opéra allemand, musique de Pauer, représenté à Manheim en 1861.

FIANCÉE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté à Paris le 10 janvier 1829. Le livret, dont le sujet est dramatique et offre des situations favorables à la musique, n'en est pas moins mauvais. Une jeune fille innocente, qui s'avoue coupable, un comte de Lowenstein, qui, après avoir joué un double rôle, finit par épouser une fille qui s'est déshonorée aux yeux du public, toutes ces turpitudes ont toujours rendu difficile la reprise d'un opéra qui fourmille de motifs heureux, d'une inspiration fraîche et vraie. Nous citerons, parmi les morceaux les plus saillants, les couplets : *Que de mal, de tourments;* le duo : *Entendez-vous, c'est le tambour;* le chant de la patrouille : *Garde à vous! avançons en silence*, et la tyrolienne : *Montagnard ou berger.* Tous ces motifs ont joui d'une longue popularité.

C'était le septième opéra dû à la collaboration trop féconde de MM. Scribe et Auber. Il a eu pour interprètes Chollet, Tilly, Lemonnier, Mmes Pradher et Lemonnier. On peut dire que l'habile auteur aurait pu tirer un meilleur parti du sujet qu'il a emprunté aux *Contes de l'atelier*, de MM. Michel Masson et Raymond Brucker, car c'est un des plus émouvants et des mieux conduits. Lors de la

reprise qu'on a faite de cet ouvrage, le 10 février 1858, les défauts de la pièce ont paru beaucoup plus choquants qu'à l'origine, mais la partition, au contraire, avait conservé toute sa fraîcheur. A côté des mélodies dont les gosiers populaires se sont immédiatement emparés, il y a aussi des morceaux pour les délicats, entre autres le charmant canon : *Où trouver le bonheur!* le chœur d'introduction : *Travaillons, mesdemoiselles;* la cavatine *Un jour encore,* et la romance : *Aux jours heureux que mon cœur se rappelle.* Cette œuvre, selon nous, clôt la série de la première manière du maître. Avec *Fra Diavolo,* l'horizon musical s'élargit et s'éclaire de plus chauds rayons.

FIANCÉE DE KYNAST (LA), opéra en trois actes, musique de M. Litolff, représenté à Brunswick en octobre 1847. Cet ouvrage a eu du succès.

FIANCÉE DE LAMMERMOOR (LA), opéra danois, musique de Brédal, représenté au théâtre de Copenhague en 1833.

FIANCÉE DE MESSINE (LA), musique de Weber (Bernard-Anselme), sur le drame de Schiller, représenté à Berlin en 1794.

FIANCÉE DE MESSINE (LA), drame de Schiller, musique de Urban, représenté à Berlin en 1825.

FIANCÉE DE VENISE (LA), opéra, musique de Bénédict, représenté à Londres en 1844.

FIANCÉE DU BRIGAND (LA), opéra allemand en trois actes, paroles de C.-G. Hæser, musique de Ferdinand Ries, représenté à Berlin en 1830 avec un grand succès et sur les principaux théâtres de l'Allemagne.

FIANCÉE DU DIABLE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Romand, musique de M. Victor Massé, représenté à l'Opéra-Comique le 5 juin 1854. L'action a lieu à Avignon. Il s'agit d'une pauvre fille que la crédulité populaire fait passer pour avoir été fiancée au diable, par son père, afin d'échapper à la misère. Un marquis de Langeai veut exploiter à son profit cette croyance superstitieuse. Il est pris dans ses filets, et on le contraint d'épouser une paysanne sans fortune, qu'il a compromise. Il y a quelque esprit dans le dialogue, mais la conception du livret est tout à fait défectueuse. La partition renferme des morceaux intéressants; d'abord la romance sentimentale de Gillette, qui vient s'unir très-heureusement aux couplets bien rhythmés chantés par l'armurier Andiol, son frère; l'air de Catherine, au deuxième acte : *Ah! qu'on a de peine à trouver un mari!* et le duo des deux mariés au troisième acte. Les rôles ont été créés par Couderc, qui a su sauver, par son jeu habile, le côté odieux du caractère de Langeai; Bussine, Sainte-Foy, Puget, Mlles Boulart et Lemercier.

FIANCÉE DU GNOME (LA), opéra-comique allemand, musique de Skraup, représenté au théâtre National de Prague en 1836.

FIANCÉE DU ROI DE GARBE (LA), opéra-comique en trois actes et six tableaux, paroles de MM. Scribe et Saint-Georges, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 11 janvier 1864. Le sujet a été emprunté à un conte de Boccace rimé par La Fontaine. Chanté par Achard, Prilleux, Sainte-Foy, Nathan, Duvernoy, Bataille, Mlles Cico, Tual, Bélia, cet ouvrage n'eut aucun succès.

FIANCÉS DE CASTILLE (LES), opéra de Gastaldi, représenté à Madrid au théâtre de la Cruz en 1845.

FIANCÉS DE ROSA (LES), opéra-comique en un acte, paroles de M. Adolphe Choler, musique de Mme Clémence Valgrand (comtesse de Grandval), représenté au Théâtre-Lyrique le 1er mai 1863. Le livret est faiblement conçu. On a remarqué dans la musique les couplets comiques de Nigel : *Comptant sur la promesse de l'auteur de vos jours,* et l'air de Jenny. Joué par Wartel, Girardot, Legrand, Mlles Faivre et Royer.

FIDA NINFA (LA) [*la Nymphe fidèle*], opéra italien, musique de Vivaldi, représenté à Vérone en 1732.

FIDANZATA (LA) [*la Fiancée*], opéra italien, musique de Miceli, représenté à Naples en août 1858.

FIDANZATA CORSA (LA) [*la Fiancée corse*], opéra italien en trois actes, musique de Pacini, représenté à Florence en 1844, et au Théâtre-Italien le 17 novembre 1846. Le roman de M. Mérimée, *Columba,* a fourni l'idée du poëme, mais l'auteur n'a pas su en tirer un parti intéressant. La pièce a été trouvée presque ridicule, et a été traitée sévèrement par les habitués des Bouffes, dont l'indulgence en matière de *libretti* va cependant jusqu'aux plus extrêmes limites. L'ouvrage est divisé en trois parties : la *Disfida,* la *Fuga,* la *Vendetta.* Plusieurs morceaux ont été applaudis, notamment au premier acte,

la cabalette tirée du duo : *Ah! sciagurata*, et chantée par Mme Persiani; l'allegro du duo final; au second acte, l'andante du duo : *China quaggiù dell' etere*, chanté par Mme Persiani et Coletti. Le rôle principal a été rempli par Mario.

FIDANZATA D'ABIDO (LA) [*la Fiancée d'Abydos*], opéra italien, musique de M. Sandi, représenté à Milan en juin 1858.

FIDANZATA DEL PARRUCHIERE (LA) [*la Fiancée du perruquier*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1826.

FIDANZATA DELL' ISOLE (LA) [*la Fiancée des îles*], opéra italien, musique de Candio, représenté à Vérone en 1836.

FIDANZATA DI CROSSEY (LA), opéra italien, musique de Siri, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1842.

FIDANZATA DI LAMMERMOOR, opéra italien, musique de Mazzucato, représenté à Padoue vers 1836.

FIDANZATI (I) [*les Fiancés*], opéra italien d'après le célèbre roman de Manzoni, musique de J. Pacini, représenté à Milan en 1830.

FIDARSI È BEN, MA NON FIDARSI È MEGLIO (*Il est bon d'avoir confiance, mais se méfier est encore meilleur*), opéra italien, musique de Buini, représenté à Venise en 1731.

FIDÈLE BERGER (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 11 janvier 1838. Un confiseur, une parfumeuse, des poissardes, voilà un personnel bien peu lyrique. L'opéra-comique s'accommode mieux des bergers avec des rubans roses, fussent-ils moins fidèles que le confiseur Coquerel, comme aussi de l'*Epreuve villageoise*, de Grétry, que des trivialités parisiennes de ce compositeur facile.

FIDELIO, opéra allemand, connu primitivement sous le nom de *Léonore*, musique de Beethoven, représenté pour la première fois à Vienne en 1805. Souleithner, conseiller de régence, arrangea pour le théâtre de Vienne, en trois actes, la pièce française intitulée *Léonore*. Les principales situations de l'œuvre originale de Bouilly, mise en musique par Gaveaux, ont été conservées. On a seulement élevé le rang des personnages et déplacé le lieu de l'action. Plus tard, on réduisit l'opéra en deux actes et on lui donna le titre de *Fidelio*, qui lui est demeuré. Beethoven était dans toute la plénitude de son talent lorsqu'il composa *Fidelio*. Cependant cet opéra eut peu de succès à Vienne. Peu à peu les grandes beautés qu'il renferme furent comprises; le public y fut initié par l'audition fréquente des immortelles symphonies du maître, et *Fidelio* fut considéré comme un chef-d'œuvre de la scène allemande. La scène dans laquelle Léonore défend son époux, lorsque le gouverneur vient pour l'assassiner, est la plus belle de toutes. Le finale du dernier acte est d'un effet puissant; les chœurs et l'orchestre font entendre une des plus belles inspirations du grand symphoniste. Cependant, sans manquer de respect envers le génie de Beethoven, on peut dire que si on se place au point de vue de la musique vocale et du genre dramatique, *Fidelio* ne réunit pas les conditions de l'œuvre lyrique telle que Gluck, Mozart, Rossini et Meyerbeer nous l'ont fait concevoir. L'instrumentation domine les parties essentielles de l'œuvre, et les formes mélodiques ne sont pas assez faciles à saisir. C'est pourquoi, lorsque la troupe allemande représenta *Fidelio* dans la salle Favart, en 1829 et en 1830, il eut peu de succès, malgré le talent du ténor Haitzinger, le jeu dramatique et la belle méthode de Mme Schrœder-Devrient. Il fut représenté en 1852 aux Italiens, et Mlle Sophie Cruvelli y fit admirer sa belle voix.

Fidelio, traduit par MM. Jules Barbier et Michel Carré, et mis en trois actes, fut représenté au Théâtre-Lyrique le 5 mai 1860. L'interprétation intelligente de Mme Viardot, l'exécution remarquable de la scène du cachot et du chœur magnifique en *ut* majeur n'ont pu suffire pour maintenir cet opéra au répertoire. Bataille a chanté le rôle du geôlier Rocco; Serène, celui de Ludovic le More; Guardi et Mlle Faivre, ceux de Jean Galéas et de Marceline.

FIDÉLITÉ DES FEMMES (LA) [*Weiber Treue*], opéra allemand, musique de Gustave Schmidt, représenté au théâtre Royal de Berlin en novembre 1859, et à Mayence en mars 1862.

FIERABRAS, opéra en trois actes, paroles de Joseph Kupelwieser, musique de François Schubert, composé en 1823 et non représenté. Cet ouvrage passe pour le chef-d'œuvre dramatique du maître. Nous supposons qu'il renferme de grandes beautés; car, à nos yeux, la place de Schubert est sur le même rang que les plus illustres musiciens, et lorsqu'on connaîtra plus complétement ses œuvres, ce rang ne lui sera disputé par per-

sonne. En attendant, nous rapportons ce que ses compatriotes ont affirmé relativement à son opéra de *Fierabras.* Le sujet est emprunté à l'histoire des *Chevaliers de la Table-ronde.* Les amours d'Eginhart avec Emma, fille de Charlemagne, ceux de Roland avec Florinde, fille du roi des Maures, forment le tissu du poëme ; mais la figure principale est celle de Fierabras, frère de Florinde et l'honneur de la chevalerie de son temps. L'ouverture a un caractère énergique et sombre. La partition abonde en morceaux importants, chœurs, marches, airs et duos développés. Plusieurs fragments furent exécutés à Vienne par l'association des Chanteurs viennois, sous la direction de M. Herbeck.

FIERA (LA) [*la Foire*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1779.

FIERA (LA) [*la Foire*], opéra-buffa, musique de P.-C. Guglielmi, représenté au théâtre des Florentins, à Naples, vers 1785.

FIERA (LA), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Venise vers 1830.

FIERA DI FORLIPOPOLI (LA), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Rome en 1789.

FIERA DI FRASCATI (LA), opéra italien, musique de Bresciani, représenté au théâtre San-Benedetto, à Venise, en mars 1830.

FIERA DI VENEZIA (LA) [*la Foire de Venise*], opéra italien en trois actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1772.

FIFRE ENCHANTÉ (LE) ou **LE SOLDAT MAGICIEN**, opérette, paroles de MM. Nuitter et Trefeu, d'après la pièce d'Anseaume, musique de M. Offenbach, représenté à Ems en juillet 1864.

FIGARO, opéra allemand, musique de Tost, représenté à Presbourg en 1795.

FIGLIA DELL ARCIERO (LA) [*la Fille de l'archer*], opéra italien, musique de Pedrotti, représenté à Mantoue en 1845.

FIGLIA DEL REGIMENTO (LA), opéra-comique en deux actes, musique de Donizetti. (Voyez *la Fille du régiment.*)

FIGLIA DEL SOLDATO (LA), opéra italien, musique de Raientroph, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1842.

FIGLIA DELL' ARCIERE (LA) [*la Fille de l archer*], opéra italien, musique de Coccia, représenté à Naples en 1834.

FIGLIA DELL' ARIA (LA) [*la Fille de l'Air*], opéra italien, musique de Paini, représenté en Italie vers 1790.

FIGLIA DELL' ARIA (LA) [*la Fille de l'Air*], opéra italien, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à New-York vers 1826.

FIGLIA DI DOMENICO (LA), opéra italien, musique du comte Belgiojoso, représenté au théâtre Re, de Milan, en 1845.

FIGLIA DI FIGARO (LA) [*la Fille de Figaro*], opéra italien, musique de Lauro Rossi, donné à Vienne en 1846, à Turin en 1847, et repris avec quelque succès au théâtre Carcano, à Milan, en 1850.

FIGLIO BANDITO (IL), opéra italien, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1816. Cet ouvrage annonçait un compositeur d'un bel avenir, mais l'admiration publique était exclusivement réservée aux opéras de Rossini.

FIGLIO DELLE SELVE (IL) [*l'Enfant des bois*], opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à Naples en 1702.

FIGLIO DELLE SELVE (IL) [*l'Enfant des bois*], opéra italien, musique de J. Holzbauer, représenté au théâtre de Schwetzingen en 1753.

FIGLIO DEL SIGNOR PADRE (IL) [*le Fils de Monsieur son père*], opéra-bouffe italien en deux actes, musique de Valentini (Charles), représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1831.

FIGLIO PER AZZARDO (IL), neuvième opéra composé par Rossini, âgé alors de vingt-deux ans. Il fut représenté sur le théâtre San-Mosè, à Venise, pendant le carnaval de 1813. Quoiqu'il soit un des opéras les moins connus de Rossini, *Il figlio per azzardo* n'en est pas moins mémorable, car c'est le soir de l'unique représentation qu'eut cet ouvrage qu'éclata dans la salle du théâtre San-Mosè une tempête dont on garde encore le souvenir à Venise. Voici quelle en fut l'occasion. Rossini préparait alors son *Tancredi* pour le théâtre de la Fenice, au grand déplaisir de l'impresario Cera, qui aurait voulu confisquer les talents du maître au profit du San-Mosè, dont il était le directeur. Pour se venger, il donna à Rossini le livret pitoyable du *Figlio per azzardo,* certain qu'il éprouverait une chute complète. Le compositeur jura à part

lui qu'il ferait une musique plus détestable encore. Entre autres plaisanteries instrumentales, il imagina de faire frapper par les violonistes un coup d'archet, à chaque mesure, sur les réverbères en fer-blanc fixés à leur pupitre. Le public, ignorant la vengeance noire des parties, crut à une mystification. On enjamba les banquettes, on envahit l'orchestre, on brisa les pupitres et les instruments, et Rossini, qui conduisait avec un imperturbable sang-froid cette débauche de sons, crut prudent de se dérober à l'indignation comique des spectateurs. Quelques semaines plus tard, le spirituel musicien se faisait pardonner son irrespectueuse audace en donnant aux Vénitiens la primeur du *Di tanti palpiti*, qui fit promptement le tour de l'Europe.

FIGLIUOLO PRODIGO (IL) [*l'Enfant prodigue*], opéra italien, musique de Biffi, représenté sur le théâtre de Venise en 1704.

FIGURANTE (LA), opéra-comique en cinq actes, paroles de Scribe et Dupin, musique de Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique le 24 août 1838. Quoiqu'il ne fût connu alors que par des chansonnettes qui n'ont été que trop populaires, telles que le *Postillon de mam' Ablou*, etc., M. Clapisson a été assez heureux pour montrer, dès sa première épreuve au théâtre, qu'il était un excellent musicien. Le livret de la *Figurante* était mal conçu et encore plus mal exécuté; il présentait des trivialités choquantes; cependant, malgré d'aussi mauvaises conditions, M. Clapisson trouva des mélodies charmantes, conserva pendant toute la durée de l'ouvrage un style très-élégant et fit preuve d'une grande habileté d'instrumentation. Nous mentionnerons, au premier acte, l'air d'entrée de Judith, chanté par Jenny Colon, devenue alors Mme Leplus; au second acte, un joli duo chanté par Mme J. Colon et Mlle Rossi : *Allons, ma chère, point de mystère!* la romance chantée par Roger : *Elle m'aimait;* nous citerons encore, dans la suite de l'opéra de la *Figurante*, les couplets de la quêteuse et le boléro final.

FILENO E CLORINDA, opéra italien, musique de Bianchi (Antoine), représenté à Breslau en 1797.

FILINDO, opéra italien, musique de Buini, représenté à Venise en 1720.

FILINDO, *pastorale eroica*, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1728.

FILIPPO, RE DI GRECIA, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1706.

FILIPPO, RE DI MACEDONIA, opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Angiolo, de Venise, en 1721.

FILLE AVEC LA BAGUE (LA), opéra, musique de F. Neumann, représenté à Altona en 1798.

FILLE D'ÉGYPTE (LA), opéra-comique en deux actes et trois tableaux, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Jules Beer, représenté au Théâtre-Lyrique le 23 avril 1862. Le livret n'a pas réussi. La musique, du neveu de Meyerbeer, a été trouvée bien faite, surtout sous le rapport de l'instrumentation.

FILLE DANS LE BOIS DE CHÊNES (LA), opéra-comique allemand, musique de G. Lampe, représenté à la fin du XVIIIe siècle.

FILLE DE JEPHTÉ (LA), opéra en trois actes, musique de Meyerbeer, représenté à Munich vers 1812. Cet ouvrage, dans lequel l'élève de l'abbé Vogler avait montré plus de science que d'inspiration, fut accueilli froidement. C'était plutôt un oratorio qu'un opéra.

FILLE DE L'ORFÉVRE (LA), opéra, paroles de MM. Foussier et Leroy, musique de M. Edmond Membrée, représenté à Bade le 27 juillet 1863. Le sujet a été tiré d'une ballade de Uhland. La fille d'un orfévre de Nuremberg s'est laissé aimer par un jeune étudiant, qui a disparu et n'a plus donné signe de vie. Pendant plusieurs années, la jeune fille s'abandonne au chagrin, au désespoir. Voilà qu'un jour il n'est bruit dans la ville que du retour de la croisade du comte Hubert. Suivi d'un brillant cortége, il s'arrête devant la boutique de l'orfévre. Il entre et choisit des bijoux et une parure pour sa fiancée. La jeune fille est frappée de stupeur en reconnaissant dans le comte l'étudiant à qui elle a donné son cœur, et cette surprise se change bientôt en humiliation profonde et douloureuse, lorsque le comte l'invite à essayer les parures destinées à une rivale. C'en est trop : elle s'évanouit. Mais le comte Hubert n'a point oublié son amour; il n'a voulu que s'assurer du constant souvenir et de la fidélité de sa bien-aimée. C'est pour elle-même qu'il a acheté ces joyaux. C'est elle qui doit les porter avec la couronne de comtesse. M. Membrée, l'auteur de la charmante composition *Page, écuyer, capitaine*, a traité cette

ballade *con amore*. Chaque morceau a son caractère propre. Les mélodies de M. Membrée ont de la couleur, sans rien emprunter au pathos de la musique de l'avenir. Il nous rappelle Hippolyte Monpou, mais avec des études musicales plus fortes et une manière d'écrire plus correcte. On a applaudi le chœur des ouvriers orfévres, l'air de la *Paresse*, et le duo final entre Marie et le comte. Cet ouvrage a été chanté par Balanqué, Mengal, Fromant, Mlles Henrion et Faivre.

FILLE DE LA HONGRIE (LA), opéra anglais, musique de Wallace, représenté à Londres au théâtre de Drury-Lane le 22 février 1847.

FILLE DE LA PLACE SAINT-MARC (LA), opéra anglais, musique de Balfe, représenté à Londres vers 1845.

FILLE DES ÉTOILES (LA), opéra allemand, musique de Payer, représenté à Vienne vers 1810.

FILLE DES FLEURS (LA), opéra allemand, texte de Rochlitz, musique de Bierey, représenté à Dresde en 1802.

FILLE DU DANUBE (LA), opéra russe, musique de Cavos, représenté à Saint-Pétersbourg en 1806.

FILLE DU MAÎTRE DE CHAPELLE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Mestépès et Vauzanges, musique de M. Ventéjoul, représenté au théâtre Déjazet le 9 juillet 1864.

FILLE DU MONDE DES FÉES (LA), vaudeville allemand, musique de Drechsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1820.

FILLE DU PASTEUR DE TAUBENHEIM (LA), opéra-comique allemand, musique de Lœwe (Jean-Henri), représenté à Berlin vers 1795.

FILLE DU RÉGIMENT (LA), opéra en deux actes, paroles de Bayard et Saint-Georges, musique de Donizetti, représenté à l'Opéra-Comique le 11 février 1840. Parmi les ouvrages de demi-caractère du compositeur de Bergame, celui-ci brille au premier rang par le nombre des motifs heureux, par la grâce touchante des mélodies. Le livret est intéressant. L'action se passe dans le Tyrol. Une pauvre enfant, abandonnée sur un champ de bataille, a été recueillie par un brave sergent nommé Sulpice, qui l'a fait adopter par son régiment. Marie a grandi, entourée de la tendresse et du respect des grenadiers du 21e. Elle est devenue une gentille vivandière. Elle est aimée d'un jeune Tyrolien qui lui a sauvé la vie dans une circonstance où elle était en péril. Mais le mystère de sa naissance se découvre, et sa mère, une marquise, l'enlève naturellement à la vie des camps, l'emmène dans son château, où elle l'élève avec soin en la faisant passer toutefois pour sa nièce. Au second acte, la fille du régiment, qui regrette ses habitudes martiales, se prête difficilement à l'éducation conforme à son rang, et encore moins au riche mariage qu'on veut lui faire contracter. Elle revoit son cher Tyrolien, devenu lieutenant dans le fameux 21e, son régiment adoptif. Après bien des traverses et des péripéties, sa mère ne résiste plus à une union à laquelle est attaché le bonheur de sa fille. L'ouverture est gracieuse et en rapport avec le ton général de l'ouvrage. Le duo entre Marie et Sulpice est original et bien écrit pour les voix. Les couplets sur le 21e et le finale du premier acte sont traités avec cette facilité mélodique particulière à Donizetti. On sait que dans les villes de garnison il arrivait souvent qu'on substituât au 21e le numéro du régiment présent. C'était une galanterie toujours bien accueillie par les abonnés du théâtre. La cantilène des *Adieux*, chantée par Marie, est d'une sensibilité vraie; la scène de la romance de Garat, trio entre la marquise, sa fille et le sergent, est d'un comique de bon goût; la valse exécutée dans la coulisse a une délicatesse de touche tout aristocratique. Nous signalerons aussi un petit trio d'un bon effet scénique et dans lequel l'agencement des voix produit un harmonieux ensemble. L'opéra de la *Fille du régiment*, traduit en italien, a été représenté à la salle Ventadour en 1850. Mme Sontag, après être restée éloignée de la scène par suite de son mariage avec le comte Rossi, a reparu avec éclat dans la *Figlia del regimento*. A l'Opéra-Comique, Mlle Borghèse a créé le rôle de Marie, et les autres ont été interprétés par Marié, Henri et Mme Boulanger.

FILLE ERMITE (LA), petit opéra en un acte, musique de Vandenbroeck, représenté aux Italiens en 1776.

FILLE GARÇON (LA), comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles d'Ève, musique de Saint-Georges, représentée aux Italiens le 18 août 1787. Ce fut le troisième ouvrage lyrique du compositeur, qui avait l'ambition de briller dans tous les genres. Il eut quelques représentations.

FILLE INVISIBLE (LA), opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. de Saint-Georges et Dupin, musique de M. Adrien Boieldieu, représenté au Théâtre-Lyrique le 24 février 1854. Il s'agit dans la pièce d'une pauvre folle par amour, enfermée dans un vieux manoir et confiée à un docteur qui finit par lui rendre la raison, en lui faisant épouser celui qu'elle aime ; mais les invraisemblances sont si fortes que l'ouvrage n'a pu fournir une longue carrière, malgré le mérite de la musique. On a applaudi un charmant duo bouffe, les couplets de Conrad : *C'est un ami*, et une jolie valse. Les rôles ont été créés par Meillet, Menjaud, Cabel, Tallon, Mlle Girard et Mme Meillet.

FILLE MAL GARDÉE (LA), parodie de la *Provençale*, quatrième entrée de l'opéra des *Fêtes de Thalie*, par Mme Favart et Lourdet de Santerre, musique de Duni, représentée à la Comédie-Italienne le 4 mars 1758.

FILLES D'HONNEUR DE LA REINE (LES), opéra-comique en trois actes, musique de M. Félix Hardy, colonel du 11e léger, représenté au théâtre d'Alger le 25 décembre 1854. Cet ouvrage a été accueilli favorablement par le public. M. le colonel Hardy a trouvé la mort en Crimée, à l'attaque du mamelon Vert. Il cultivait les arts avec passion, et joignait à son talent de compositeur celui de peintre distingué.

FILLES DE CÉCROPS (LES), opéra allemand, musique de Strungk, représenté à Hambourg vers 1681.

FILLES DES ROSES (LES), opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté en Allemagne vers 1840.

FILLES DU LAC (LES), opérette en un acte, paroles de M. Lambert, musique de M. Paul Nibelle, représenté aux Folies-Nouvelles en décembre 1858. La musique est gracieuse et bien écrite. On a remarqué un boléro et une ballade d'une coupe intéressante.

FILOSOFI (I) [*les Philosophes*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Turin vers 1776.

FILOSOFI AL CIMENTO (I) [*les Philosophes dans l'embarras*], opéra italien, musique de E. Paganini, représenté à la Scala, de Milan, en 1810.

FILOSOFI IMMAGINARI (I), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1777.

FILOSOFI IMMAGINARI (I), opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Naples en 1788.

FILOSOFO (IL), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Vicence en 1819.

FILOSOFO CONVINTO (IL) [*le Philosophe convaincu*], opéra-bouffe italien, musique de Agricola (Jean-Frédéric), représenté au théâtre de Postdam en 1750.

FILOSOFO DI CAMPAGNA (IL), opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1754.

FILOSOFO IMPOSTORE, opéra italien, musique de Chiavacci, représenté à Milan vers 1801.

FILOSOFO INNAMORATO (IL) [*le Philosophe amoureux*], opéra italien, musique de Gassmann, représenté à Venise vers 1768. Le compositeur en écrivit une seconde fois la musique à Vienne en 1771.

FILOSOFO SEDUCENTE (IL) [*le Philosophe séducteur*], opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Venise vers 1793.

FILS BANNI (LE), mélodrame, musique de Quaisain, représenté à Paris vers 1820.

FILS DU PRINCE (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Scribe, musique du comte Alphonse de Feltre, représenté à l'Opéra-Comique le 28 août 1834. En donnant à un amateur titré un livret formé de mauvaises imitations de deux autres pièces, le *Précepteur dans l'embarras* et la *Fiancée*, Scribe a cru faire assez pour satisfaire une velléité d'homme du monde. Le vaudevilliste s'est trompé. La musique du *Fils du prince*, fort bien faite, était digne d'une collaboration sérieuse ; les mélodies en sont fraîches et distinguées. Nous remarquons au premier acte les couplets chantés par Féréol : *Pour braver l'orage qui gronde ;* au second, une romance qui a eu son jour de vogue : *Palais pompeux, riches demeures*, et un trio final. M. de Feltre était un des meilleurs élèves de Reicha.

FILS DU RICHE (LE) ou **LE MANTEAU ROUGE**, opéra allemand, musique d'Elberwein (Charles), représenté à Weimar vers 1845.

FILS RECONNAISSANT (LE), opéra-comique, musique de Rheineck, représenté dans un théâtre de société à Lyon vers 1788.

FIN DE BAIL (UNE), opérette en un acte,

musique de Varney, représentée aux Bouffes-Parisiens le 28 février 1862.

FIN DU MONDE (LA), opéra en quatre actes, musique de Félicien David, reçu sous ce titre au Théâtre-Lyrique et joué à l'Opéra sous celui d'*Herculanum*. (Voyez ce nom.)

FINEZZE D'AMORE (LE), **O LA FORZA NON SI FA, MA SI PROVA** (*les Finesses de l'amour, ou La force échoue, mais l'expérience réussit*), opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Naples en 1773.

FINEZZE DELL' AMICIZIA E DELL' ONORE (LE) [*les Délicatesses de l'amitié et de l'honneur*], opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1699.

FINGAL, opéra italien, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté à Palerme en 1844.

FINGALLO E COMALA, opéra italien, musique de Pavesi, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1805.

FINTA AMANTE (LA) [*l'Amante supposée*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Mohilow vers 1778.

FINTA AMANTE (LA), opéra-buffa, musique de Palione, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, vers 1800.

FINTA CAMERIERA (LA) [*la Fausse suivante*], intermède italien en deux actes, musique de Latilla, représenté à Naples en 1743, et à l'Académie royale de musique le mardi 30 novembre 1752. Cet ouvrage est un de ceux qui contribuèrent à développer en France le goût de la musique italienne. Latilla, auteur de la *Finta cameriera*, était un des meilleurs compositeurs de ce temps. Les noms des personnages et des acteurs donneront une idée du sujet de la pièce et des interprètes : Pancrace, vieillard, père d'Erosmine, Antoine Lazzari ; Erosmine, promise à D. Calisson, amante de Joconde, Anne Lazzari ; Joconde, déguisé en suivante chez Pancrace, Jeanne Rossi ; Babet, jardinière de Pancrace, Anne Tonnelli ; D. Calisson, jeune Romain extravagant, Pierre Manelli ; Filinte, frère de Calisson, Guerrieri. Parmi ceux-ci, deux sont restés célèbres : Lazzari et la Tonnelli.

FINTA CECITÀ D'ANTIOCO GRANDE (LA) [*la Fausse cécité d'Antiochus le Grand*], opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1695.

FINTA FILOSOFA (LA) [*la Fausse philosophe*], opéra italien en trois actes, musique de Spontini, représenté à Naples en 1799, puis au Théâtre-Italien de Paris le 10 février 1804. Cet ouvrage fut bien accueilli partout. Il appartient à la première manière tout italienne de l'auteur de la *Vestale*.

FINTA FRASCATANA (LA) [*la Fausse étourdie*], opéra italien, musique de Leo, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1744 ; ouvrage terminé par Capranila, à cause de la mort de l'auteur.

FINTA GALATEA (LA) [*la Fausse Galatée*], opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Naples en 1789.

FINTA GIARDINIERA (LA) [*la Jardinière supposée*], opéra, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1770.

FINTA GIARDINIERA (LA) [*la Jardinière supposée*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté au théâtre delle Damme, à Rome, en 1774, et sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 12 novembre 1778. Cet ouvrage ne fit pas une grande sensation.

FINTA GIARDINIERA (LA) [*la Jardinière supposée*], opéra italien, musique de Mozart, représenté avec succès à Munich le 13 janvier 1775.

FINTA GRECA (LA), farce en un acte, musique de Aspa, représentée au théâtre del Fondo, à Naples, vers 1834.

FINTA MAGA (LA) [*la Fausse magicienne*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples en 1776.

FINTA MATTA (LA) [*la Folle supposée*], opéra italien, musique de Palma, représenté à Naples vers 1791.

FINTA NOBILE (LA) [*la Femme qui se fait passer pour noble*], opéra italien, musique de Bondineri, représenté à Florence en 1787.

FINTA PARISINA (LA) [*la Fausse Parisienne*], opéra-bouffe, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Nuovo de Naples, en 1773.

FINTA PAZZA (LA) [*la Folle supposée*], comédie lyrique en cinq actes, de Giulio Strozzi. musique de Francesco Sacrati, de Parme, décors de Torelli, représentée au théâtre Novissimo de Venise en 1641, puis à Bologne en 1645, enfin dans la salle du Petit-Bourbon, le 14 décembre 1645, par une troupe italienne que le cardinal Mazarin avait fait venir pour

l'amusement du roi Louis XIV. Giovan-Battista Balbi semble avoir retouché la pièce pour cette représentation. On peut considérer la *Festa teatrale dell' Finta Pazza* comme le premier opéra représenté en France; musique, chant, ballet, mise en scène et machines, elle en offrait tous les éléments. (Voyez *la Festa teatrale della Finta Pazza*).

FINTA PAZZA (LA), opéra italien, musique de Selletti, représenté à Rome en 1765.

FINTA PAZZA (LA), opéra italien, musique de Puccita, représenté à Milan vers 1804.

FINTA PAZZIA D'ULISSE (LA) [*la Folie supposée d'Ulysse*], opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1694.

FINTA PELLEGRINA (*la Fausse pèlerine*), opéra italien, musique d'Antoine Olivo, continué par Sarri, représenté à Venise en 1734.

FINTA PRINCIPESSA (LA), opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Milan en 1811.

FINTA PRINCIPESSA (LA), opéra-bouffe en deux actes, musique de Cherubini, représenté au théâtre du Roi, à Londres, en 1785.

FINTA PRINCIPESSA (LA), opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Ferrare en 1786.

FINTA SCEMA (LA) [*la Niaise supposée*], opéra italien en trois actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1775.

FINTA SEMPLICE (LA) [*la Fausse ingénue*], opéra italien, musique de Perillo, représenté à Venise en 1764.

FINTA SEMPLICE (LA) [*la Fausse ingénue*], opéra-bouffe italien, musique de Mozart. Ce fut à la fin de l'année 1767 que cet ouvrage fut écrit, sur la demande de l'empereur Joseph II. Mozart avait alors douze ans. L'impresario Affligio avait promis de le faire jouer par sa troupe et de le payer cent ducats. Les compositeurs viennois s'émurent. On désirerait ne pas rencontrer le nom de Gluck dans la cabale qui s'organisa contre l'enfant de génie. On prétendit que la partition était l'œuvre de son père, Léopold Mozart. Le directeur Affligio, circonvenu, traîna les choses en longueur, et finit par déclarer qu'il ferait siffler l'opéra si on le forçait à le monter. Wolfgang et son père furent désolés de ne pas rencontrer dans leur pays la protection à laquelle ils avaient tant de titres. Ils partirent l'année suivante pour l'Italie, où ils furent amplement dédommagés à Vérone, à Mantoue, à Naples et à Rome, par le pape lui-même, de l'indifférence de Joseph II.

FINTA SPOSA OLANDESE (*la Fausse épouse hollandaise*), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Rimini en 1784.

FINTA SPOSA (LA), opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1793.

FINTA ZINGARA (LA) [*la Fausse bohémienne*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1774.

FINTA ZINGARA (LA) [*la Fausse bohémienne*], opéra-bouffe italien en deux actes, musique de Gasse, représenté à Naples en janvier 1812.

FINTE AMAZZONI (LE), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Milan vers 1821.

FINTE GEMELLE (LE) [*les Fausses sœurs jumelles*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1775, puis à Paris, sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 11 juin 1778, lorsque Devisme était directeur de l'Opéra. Cet ouvrage eut peu de succès.

FINTI AMMALATI (I) [*les Malades imaginaires*], opéra italien, musique de Catugno, représenté au théâtre Nuovo de Naples vers 1815.

FINTI AMORI (I) [*les Amours supposés*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Palerme en 1786.

FINTI EREDI (I) [*les Faux héritiers*], opéra italien, musique de Sarti, représenté à Padoue en 1773.

FINTI NOBILI (I), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre des Florentins en 1778.

FINTI PADRONI (I), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1788.

FINTI RIVALI (LE) [*les Rivaux supposés*], opéra-buffa, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala de Milan, en 1803.

FINTI SAVOIARDI (I), opéra italien, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre San-Mosè de Venise en 1822.

FINTI VIAGGIATORI (I) [*les Faux voyageurs*], opéra italien, musique de L. Mosca, représenté à Naples vers 1814.

FINTO ASTROLOGO (IL) [*le Faux astrologue*], opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Turin en 1792.

FINTO CIECO (IL) [*le Faux aveugle*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1762.

FINTO CIECO (IL), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Vienne vers 1771.

FINTO CIECO (IL), opéra italien, musique d'Andreozzi, représenté au théâtre de Saint-Charles, à Naples, en 1790.

FINTO ESAU (IL) [*le Faux Esaü*], opéra italien, musique de Pacelli, représenté à Venise en 1698.

FINTO PAZZO (IL) [*le Fou supposé*], opéra, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1771.

FINTO PITTORE (IL) [*le Faux peintre*], opéra italien, musique de Spontini, représenté à Rome en 1798.

FINTO PRINCIPE (IL) [*le Prince supposé*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Florence vers 1776.

FINTO SORDO (IL) [*le Faux sourd*], opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1791.

FINTO SORDO (IL), opéra italien, musique de Bertuzzi, représenté à Pavie en 1841.

FINTO STANISLAO (IL) [*le Faux Stanislas*], opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Venise vers 1811.

FINTO STANISLAO (IL), opéra italien en deux actes, musique de Gyrowetz, représenté à Vienne vers 1820.

FIORE (IL) [*la Fleur*], opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Venise dans l'été de 1803.

FIORELLA, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Auber, représenté à l'Opéra-Comique le mardi 28 novembre 1826. Le livret a quelque ressemblance avec celui de la *Favorite*, mais le dénoûment est heureux, comme il convient à Feydeau, et il y a en outre des scènes fort comiques. Fiorella, aimée par Rodolphe, s'est laissé séduire par un grand seigneur qui lui promettait de l'épouser. Son amant, désespéré, va pleurer dans un cloître l'infidélité de sa maîtresse. Diverses circonstances y amènent Fiorella, dont les pleurs, le repentir touchent le cœur mal raffermi de Rodolphe, qui pardonne et réhabilite la pauvre créature en lui rendant son amour et en l'épousant. On a applaudi une scène assez burlesque, dans laquelle Rodolphe brise sa guitare et en fait du feu pour réchauffer les membres engourdis de Fiorella. C'était en 1826. On soupirait encore la romance en s'accompagnant sur la guitare. Bien des Malvina et des Edgar protestèrent contre ce manque de respect envers la confidente de leurs secrètes pensées. La musique de *Fiorella* appartient naturellement à la première manière du maître. L'inspiration mélodique s'y manifeste sans prétention et sans arrière-pensée de chercher l'effet. Aussi la popularité ne se fit pas attendre. On fredonna de tous côtés la ronde de Fiorella : *Espérance, confiance*, et ces mots pouvaient à juste titre s'appliquer à l'avenir du compositeur français.

FIORINA, O LA FANCIULLA DI GLARIS, opéra italien en trois actes, musique de Carlo Pedrotti, représenté au Théâtre-Italien, de Paris, le 8 décembre 1855, et à Vienne en 1859. Le canevas de cette pièce est très-simple : Fiorina, fille d'un aubergiste de Glaris, recherchée en mariage par Ermanno, jeune et riche villageois, courtisée par Giuliano, artiste peintre, fat et poltron, se moque de ce dernier, et préfère à l'autre Rodingo, le chasseur des Alpes. La musique est légère et très-mélodique ; chaque situation est rendue avec une expression facile, mais sans profondeur. Parmi les jolis morceaux qui ont fixé l'attention du public sur la partition de M. Pedrotti, nous citerons un quatuor, la sérénade chantée par Ermanno, le nocturne de Fiorina et de Rodingo, et la valse chantée par Fiorina. Les rôles ont été remplis par Zucchini, Everardi, Carrion, Mme Penco. Cet ouvrage a été représenté au théâtre de Sainte-Radegonde, à Milan, en octobre 1862.

FIRE AND WATER (*le Feu et l'eau*), opéra-ballet, musique de Samuel Arnold, représenté à Londres au théâtre de Hay-Market en 1780.

FISCHER (DIE) [*les Pêcheurs*], opéra allemand, musique de J. Hartmann, représenté en Danemark vers 1780.

FISCHER MAEDCHEN (DAS) [*la Fille du Pêcheur*], opéra allemand, poëme de Théodore Kœrner, musique de Schmidt (Samuel), représenté à Kœnigsberg en 1818.

FLAMINIO, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1679

FLAMINIO, opéra italien en trois actes, musique de Pergolèse, représenté Naples en 1735.

FLAMINIUS À CORINTHE, opéra en un acte, paroles de Guilbert de Pixérécourt et Lambert, musique de Kreutzer et Nicolo, représenté à l'Opéra le 28 février 1801. Il eut peu de succès.

FLAVIO, opéra italien, musique de Perti, représenté à Florence en 1686.

FLAVIO, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en mai 1723.

FLAVIO ANICIO OLIBRIO, opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1708.

FLAVIO ANICIO OLIBRIO, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Naples en 1711.

FLAVIO ANICIO OLIBRIO, opéra italien, musique de Vinci, représenté au théâtre San-Bàrtolomeo, de Venise, en 1728.

FLAVIO CUNIBERTO, opéra italien, musique de Partenio, représenté à Venise en 1682.

FLAVIO PERTARIDO, RE DE LONGOBARDI, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1706.

FLAVIO RACHIS, opéra sérieux, musique de Louis Badia, représenté sans succès au Grand théâtre de Trieste le 15 février 1853.

FLÉAUX PUBLICS (LES) ou **LE MONSTRE BLEU**, opéra-comique, musique de Schubert (Joseph), représenté à Schwedt en 1780.

FLEUR D'ÉPINE, opéra-comique en deux actes, paroles de l'abbé Voisenon, musique de Mme Louis, représenté à la Comédie-Italienne le 19 août 1776.

FLEUR DE LOTUS (LA), opéra-comique, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Prosper Pascal, représenté à Bade en août 1864.

FLEUR DES BOIS (LA), opéra national dont le sujet est tiré de la guerre de l'indépendance, musique de M. Sobolewski, représenté à Philadelphie en octobre 1859.

FLEUR DU DÉSERT (LA), opéra anglais, paroles de Harris, musique de Wallace, representé à Londres en octobre 1863. Le livret reproduit celui de *Jaguarita l'Indienne*, opéra de M. Halévy. La musique de la *Fleur du désert* a été fort goûtée des amateurs.

FLEUR DU VAL SUZON (LA), opéra-comique en un acte, paroles de M. Turpin de Sançay, musique de M. Georges Douay, représenté au Théâtre-Lyrique le 25 avril 1862.

FLEURS ANIMÉES (LES), opérette en un acte, paroles de Jerrmann, musique de Telle, représenté au théâtre Frédéric-Wilhelmstadt, à Berlin, en novembre 1853.

FLEUVE SCAMANDRE (LE), pastorale, paroles de Renout, musique de Barthélemon, représenté à Paris le 28 décembre 1768.

FLIBUSTIERS (LES) [*Die flibustier*], opéra allemand en trois actes, paroles de Gehr, musique de J.-C. Lobe, représenté sur le théâtre de la Cour, à Weimar, en 1831, et sur les principales scènes de l'Allemagne. Le style de cet ouvrage porte l'empreinte du caractère de l'école allemande moderne, dont Weber est regardé comme le chef ou l'initiateur : *Miraturque novas frondes et non sua poma*. Le chœur des *Flibustiers*, en *si* mineur, a de la couleur, et le rhythme en est original. Les rôles principaux, qui sont ceux d'Alonso et de Marie, ne sont pas bien écrits pour les voix ; mais le sentiment dramatique et l'harmonie caractérisée qui vivifient cet opéra leur donnent néanmoins de l'intérêt. Homme instruit et théoricien distingué, Lobe a fait preuve d'une grande sincérité de conviction dans les principes et les destinées de son art, tels qu'il les concevait. Il s'efforça de les démontrer dans une symphonie à grand orchestre, exécutée à Weimar, et qu'il intitula *Peinture des sons*.

FLIBUSTIERS (LES), opéra allemand, musique d'Ebell, representé à Magdebourg en 1847.

FLIGENDE HOLLANDER (DER) [*le Hollandais volant* ou le *Vaisseau fantastique*], opéra allemand, paroles et musique de M. Wagner (Richard), représenté à Dresde le 2 janvier 1843, puis dans plusieurs villes d'Allemagne, et repris à Munich en janvier 1865. La donnée de la pièce est la même que celle du *Vaisseau fantôme* représenté à l'Opéra en 1842. M. Wagner avait cédé le poëme à M. Léon Pillet, qui en confia la musique à Dietsch. Le *Hollandais volant* fut froidement accueilli à Dresde, et fit une lourde chute à Berlin. M. de Gasperini a apprécié beaucoup mieux que nous la musique du célèbre novateur; aussi nous lui donnons la parole sur le *Vaisseau fantôme*. « Dans cet opéra, a-t-il dit, Wagner se révèle, pour qui sait lire, avec ses vives préoccupations du drame, de la

matière scénique ; en même temps que le musicien jeune, plein d'idées, de chaudes convictions, déborde à chaque instant le poëte. L'ouverture, qu'on a entendue quelquefois à Paris, est une des plus curieuses pages de la partition. Weber est manifestement encore l'unique modèle du compositeur ; mais, sous les formes de l'auteur d'*Oberon*, il est facile de reconnaître le tempérament propre du disciple, la puissance de ses développements, les hardiesses de ses combinaisons harmoniques et orchestrales. Au premier abord, en écoutant cette longue ouverture, vous ne distinguez que difficilement des points d'éclaircie dans cet immense ouragan ; ce vacarme, ces vociférations des basses haletantes, tumultueuses, fatiguent vite et indisposent l'auditeur. Peu à peu la lumière se fait ; dans ce chaos des éléments déchaînés, vous reconnaissez un point central, une lumière, un phare ; c'est la mélodie que chantera plus tard celle qui attend le capitaine maudit et qui aspire à se dévouer pour lui. Cette mélodie revient sans cesse, tantôt pleine, entière, retentissante, tantôt tronquée et affaiblie, comme si le marin que le destin poursuit voyait tour à tour se rapprocher et s'éloigner de lui la terre de salut. A la fin, la mélodie, dépouillée de tous ses ornements harmoniques et portée par les harpes, s'élève et expire dans un lointain céleste ; le salut est assuré et la fatalité vaincue. »

FLITCH OF BACON (THE), opéra anglais, musique de Shield, représenté à Londres en 1778.

FLITTERWOCHEN IN GEBIRGE (DIE) [*les Semaines de plaisir dans la montagne*], opéra allemand en un acte, musique de Rintel, représenté au théâtre Frédéric-Wilhemsstadt en 1854.

FLORA, opéra italien, musique de Sertorio, représenté à Venise en 1681.

FLORA, OR JOB IN THE WELL (*Flora ou Job dans un puits*), opéra anglais, musique de Bates, représenté à Londres vers 1791.

FLORA, opéra en trois actes, paroles de Dubuisson, musique de Fay, représenté sur le théâtre de la rue de Louvois, le 4 février 1792. Fay était alors acteur à ce théâtre.

FLORAIA, opéra-bouffe, musique de Cagnoni, représenté au théâtre National de Turin le 24 novembre 1853.

FLORE, opéra allemand, musique de Krieger, représenté vers la fin du XVIIe siècle.

FLORE, opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1715.

FLORE ET ZÉPHIRE, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Deslys, musique de Gautier, représenté au Théâtre-Lyrique le 2 octobre 1852.

FLORESTAN ou **LE CONSEIL DES DIX**, opéra en trois actes, paroles de Delrieu, musique de Garcia, représenté à l'Académie royale de musique le 26 juin 1822. Cet ouvrage tomba, et l'administration de l'Opéra renonça définitivement à produire les compositions du célèbre chanteur.

FLORETTE, opéra allemand, musique de Pohlei, représenté à Leipzig en 1836.

FLORETTE ET COLIN, opéra en un acte, musique de Champein, représenté au théâtre de Beaujolais vers 1790.

FLORETTO, opéra allemand, musique de Strungk, représenté à Hambourg vers 1685.

FLORIBELLA, opéra en trois actes, musique de Weyse, représenté à Copenhague vers 1810.

FLORIDANTE, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en décembre 1721.

FLORINDA, opéra espagnol, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Madrid vers 1805.

FLORINDA, opéra italien, paroles de Scribe, musique de Thalberg, représenté au théâtre italien de Londres en 1851.

FLORINDO, opéra allemand, musique de Hændel, représenté à Hambourg en 1708.

FLORINE, opéra-comique en trois actes, paroles de Imbert, musique de Désaugiers, représenté à l'Opéra-Comique le 15 juin 1780.

FLORIS VON NAMUR, opéra allemand, musique de Oberthur, représenté à Wiesbaden vers 1840.

FLUCHT (DIE) [*la Fuite*], opéra allemand, musique de Stœr, représenté au théâtre de la Cour, à Weimar, en 1843.

FLUCHT NACH DER SCHWEIZ (DIE) [*la Fuite vers la Suisse*], opéra allemand, musique de Kücken, représenté à Berlin en 1839.

FLÛTE ENCHANTÉE (LA) [*Die Zauberflœte*], opéra allemand en deux actes, musique de Mozart, représenté à Vienne le 30 septembre 1791. Cette partition, composée dans les derniers mois de son existence, est comptée au

nombre de ses chefs-d'œuvre. Elle appartient au genre romantique et fantastique. Schikaneder, alors directeur du théâtre de Vienne, se trouvait dans une situation financière fort embarrassée. Il s'adressa à Mozart pour lui demander une partition. L'excellent artiste se mit à l'œuvre, et, au bout de quelques semaines, il livrait au directeur du théâtre cet ouvrage admirable, sans exiger de lui d'autres honoraires que la promesse de ne laisser prendre aucune copie de sa musique, se réservant comme bénéfice le prix de la vente de la partition à d'autres théâtres, si l'ouvrage réussissait. Le *Zauberflœte* eut cent vingt représentations de suite. Les copies se répandirent de toutes parts, et Mozart, trompé, n'éleva aucune réclamation. Ce fut pour lui le chant du cygne, et ce dernier effort devait être entièrement désintéressé. La *Flûte enchantée* fut accueillie très-favorablement par le public viennois; mais Mozart, à cause de son état de faiblesse, ne put diriger l'orchestre que pendant environ dix représentations. Il mourut trois mois après. Dix ans plus tard, Morel et Lachnith firent représenter sur le Théâtre des Arts (Opéra) un opéra sous le titre des *Mystères d'Isis*, dans lequel ils introduisirent la majeure partie des morceaux du *Zauberflœte*, en y ajoutant des fragments tirés d'autres ouvrages de Mozart, de *Don Juan*, de la *Clémence de Titus*, des *Noces de Figaro*, et même quelques morceaux des symphonies d'Haydn. Cet arrangement singulier eut alors un grand succès. Les *Mystères d'Isis* avaient pour interprètes Chéron, Lainez Lays, Dufresne, Mmes Maillart, Henry, Armand. En 1816, cet ouvrage fut repris avec Lays, Derivis, Nourrit père, Mmes Branchu, Armand, Albert. Enfin les *Mystères d'Isis* furent encore chantés en 1827 par Dabadie, Alexis Dupont, Serda, Mmes Grassari, Quincy, Jawureck. Mentionnons encore pour mémoire les représentations de cette œuvre données au Théâtre-Italien en 1829, par la troupe allemande d'Aix-la-Chapelle, sous la direction de Roeckel. Quoique la plupart des critiques aient trouvé ridicules les scènes naïves et fantastiques de Schikaneder, il faut convenir que cette fantaisie allemande n'était pas complétement dépourvue de situations musicales, puisque Mozart y a déployé les trésors de son imagination et de son cœur avec une richesse, je dirai même une profusion plus grande que dans ses autres ouvrages.

La *Flûte enchantée*, mise en quatre actes, avec des paroles nouvelles de MM. Nuitter et Beaumont, fut représentée au Théâtre-Lyrique le 23 février 1865. Le nouveau livret reproduit presque exactement la pièce primitive de l'auteur allemand; mais c'est dans la partition allemande qu'il faut chercher l'inspiration vraie de Mozart. Quoi qu'il en soit, voici une courte analyse du livret. Un prince égyptien, nommé Tamino, doit épouser Pamina, sa fiancée; mais la Reine de la Nuit s'oppose à leur bonheur, et, par sa puissance magique, fait surgir les plus formidables obstacles sous les pas de Pamina. D'un autre côté, Papageno, l'oiseleur, court après la jeune Papagena, qui échappe à sa poursuite, et il partage le sort du prince. Trois petites fées s'intéressent à leur destinée, et, pour contrarier les desseins de la Reine de la Nuit, font cadeau aux deux amants d'une flûte et d'une sonnette magiques. Cependant Pamina a été enlevée par un farouche Nubien, appelé Monostatos, qui habite un palais inaccessible. Les talismans seraient eux-mêmes impuissants pour la délivrer, si le prêtre d'Isis ne s'intéressait au sort des amants. Les scènes, tour à tour imposantes et gracieuses, même un peu comiques, se succèdent jusqu'à ce que la protection des trois fées bienfaisantes et du grand prêtre Sarastro triomphe des méchants desseins de la Reine de la Nuit et de Monostatos. Après tant d'infortunes et d'épreuves subies avec constance, sinon avec un courage égal, les deux couples sont réunis dans la Vallée merveilleuse. A voir le parti que Mozart a tiré du livret de la *Flûte enchantée*, on sent qu'il a dû y travailler de concert avec Schikaneder. Il est impossible, en effet, d'imaginer un accord plus parfait entre l'auteur dramatique et le musicien. D'ailleurs, l'idée n'en est pas si mauvaise, et elle ne paraît pas avoir été bien saisie par les feuilletonistes qui l'ont critiquée ou plutôt dédaignée. Les contrastes des caractères, la variété des scènes et la marche de l'action ont fourni au compositeur des situations musicales fort heureuses; d'une part, l'amour pur, chaste, éthéré du prince pour Pamina; dans la sphère au-dessous, les personnages moins mystiques de Papageno et Papagena; d'autre part, la brutalité sauvage du tyran africain Monostatos; d'un côté, la Reine de la Nuit, puissance malfaisante et jalouse du bonheur des mortels; de l'autre, les bonnes petites fées qui forment un triple personnage de la plus gracieuse invention. Enfin l'élément hiératique est magnifiquement représenté par le cortége des prêtres d'Isis, et dans la personne du pontife du grand

Osiris, dont l'influence souveraine confond le mensonge, s'oppose à la tyrannie homicide et protége l'innocence, la beauté, l'amour vertueux. Le fantastique, chez Mozart, n'est point lugubre et désespéré comme chez Weber, mais il a une originalité piquante et une grâce un peu étrange. L'esprit en est occupé sans malaise, et l'oreille toujours charmée. Mozart reste constamment musicien et s'exprime en sa langue. Plusieurs compositeurs contemporains ont changé tout cela. Il se sont mis à la remorque des romanciers et des critiques littéraires. Ils ont cherché l'effet, et peu à peu les procédés d'imitation puérile ont remplacé l'inspiration. Ces procédés bientôt connus, imités, sont reproduits partout et en toute occasion, fatiguant l'auditoire et l'obsédant. Ce genre, que nous avons vu naître, a même déjà vieilli, tandis que la muse de Mozart porte gaiement ses quatre-vingts ans. L'ouverture de la *Flûte enchantée* est une des compositions instrumentales les plus intéressantes de l'œuvre du maître et fait partie du répertoire classique de la Société des concerts du Conservatoire. Le trio des *Fées*, la chanson de l'*Oiseleur*, l'air chanté par la Reine de la Nuit, et le célèbre quintette *Hm, hm, hm*, forment le premier acte. Ces deux derniers morceaux offrent des effets bizarres bien appropriés au sujet. Dans l'air de la *Vision*, ce sont des sons saccadés, stridents, qui ne sortent pas d'ordinaire du gosier d'une mortelle; dans le quintette, c'est une imitation comique des sons inarticulés que peut produire un muet. Après l'entrée de l'oiseleur dans la volière, au second acte, on entend un duo dialogué délicieux dans le sentiment du *Voi che sapete* des *Nozze di Figaro*. Mme Carvalho et Troy ont chanté excellemment le motif: *Ton cœur m'attend! le mien t'appelle!* La scène dans laquelle la clochette magique fait fuir en cadence Monostatos et sa troupe est fort gaie, sans bouffonnerie exagérée. Le troisième acte s'ouvre par l'invocation chantée par le grand prêtre : *Isis, c'est l'heure où sur la terre.* On ne peut rien concevoir de plus majestueux, de plus hiératique que ces belles phrases, dites par une voix de basse profonde, auxquelles répondent en pianissimo quatre mesures du quatuor vocal, harmonieuses et suaves. Nous rappellerons, dans ce troisième acte, l'air de la Reine de la Nuit : *Oui, devant toi tu vois une rivale,* où se trouvent accumulés des tours de force et des traits aigus qui montent jusqu'au contre-*fa*; ce qui prouve, aussi bien que les airs de basse dans leur genre, que Mozart ne dédaignait pas d'écrire pour la virtuosité vocale lorsque les circonstances l'exigeaient. Il ne fallait rien moins que le soprano aigu d'Aloysia Weber, belle-sœur de Mozart, et celui de Mlle Nilsson pour interpréter cet air singulier. Le second air de basse : *La haine et la colère,* était resté dans la mémoire de tous ceux qui avaient entendu les *Mystères d'Isis*. C'est un morceau d'un grand style. Quant au chœur des prêtres d'Isis qui termine le troisième acte, nous ne craignons pas de dire, qu'à notre avis, il n'a rien été écrit au théâtre de plus religieux, de plus noble, de plus grand. Les couplets : *La vie est un voyage,* ont eu un succès populaire; mais on est encore surpris de l'intérêt nouveau qu'ils excitent lorsqu'on les entend accompagnés par le travail de l'orchestre le plus fin, le plus spirituel qu'on puisse imaginer; la clochette magique y joue aussi son rôle. Le dernier morceau de la partition est un duo bouffe entre Papagena et Papageno, que le public ne se lasse point de redemander. La partition de la *Flûte enchantée* manque sans doute d'unité; le sujet s'y opposait; mais, au point de vue purement musical, elle est la plus riche qui soit sortie de la plume de Mozart. Il semble que, se sentant arrivé au terme de sa carrière terrestre, il ait semé avec profusion toutes ses idées sans en réserver pour d'autres ouvrages, si tant est qu'il y ait jamais songé. L'interprétation de cet opéra a été excellente au Théâtre-Lyrique. M. Carvalho n'a pas économisé non plus ses richesses vocales. L'ouvrage ne compte pas moins de dix-huit rôles, dont voici la distribution :

Tamino, Michot; Papageno, Troy; Sarastro, Depassio; Monostatos, Lutz; Psammis, Fromant; Manès, Petit; Bamboloda, Gerpré; Gardiens du temple, Péront et Gilland. Pamina, Mme Carvalho; Papagena, Mme Ugalde; la Reine de la Nuit, Mlle Nilsson; Trois fées, Mlles Albrecht, Estagel et Fonti; Trois initiés : Mmes Daram, Willème et Peyret.

Une belle édition de la partition, avec paroles françaises et conforme à la représentation du Théâtre-Lyrique, a été publiée chez Heugel, en 1865. Elle est ornée d'un portrait intéressant de Mozart.

FOI GARDÉE (LA), opéra-comique, musique de Boxberg, représenté à Onolzback en 1698.

FOIRE ANNUELLE (LA), opéra allemand, musique de J. Michl, représenté à Munich vers 1777.

FOIRE ANNUELLE DE HAMBOURG (LA) opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1725.

FOIRE ANNUELLE DE PLAUDERSWEILER (LA), opéra, musique de Eberwein (Traugott-Maximilien), représenté à Rudolstadt en 1818.

FOIRE DE LEIPZIG (LA), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1710.

FOIRE DE SMYRNE (LA), opéra-comique, musique de Sor, représenté à Londres vers 1802.

FOIRE DE VILLAGE (LA), opéra-comique, musique de Benda, représenté à Gotha vers 1767.

FOLIE MUSICALE (LA) ou **LE CHANTEUR PRISONNIER**, opéra-comique en un acte, paroles de Françis d'Allarde, musique de Pradher, représenté au théâtre Feydeau le 24 septembre 1807.

FOLIES AMOUREUSES (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Regnard, retouchées par Castil-Blaze, musique de Mozart, Cimarosa, Paër, Rossini, Generali et Steibelt, représenté au Gymnase le 3 avril 1823 et à l'Odéon le 5 juin 1824.

FOLLE DE GLARIS (LA), opéra en deux actes, traduction de Cordelia, paroles de Thomas Sauvage, musique de Conradin Kreutzer et J.-M. Payer, représenté à l'Odéon le 21 avril 1827.

FOLLE GAGEURE (LA), opéra, paroles de Léger, musique de Leblanc, représenté au Théâtre comique et lyrique de Paris en 1790.

FOLLETTO (IL), opéra italien, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté à Rome en 1843.

FOLLETTO DI GRESY, opéra italien, musique de Petrella, représenté au théâtre Cerbino, à Turin, en septembre 1863.

FONDAZIONE DI VENEZIA (LA) [*la Fondation de Venise*], opéra italien, musique de Macari, représenté à Venise en 1736.

FONTAINE MERVEILLEUSE (LA), mélodrame, musique de Vandenbroeck, représenté à l'Ambigu-Comique vers 1815.

FONTAINEBLEAU, opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1784.

FONTE D'ACQUA GIALLA (IL), OSSIA **IL TRIONFO DELLA PAZZIA** (*la Source d'eau jaune ou le Triomphe de la folie*), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Rome en 1787.

FOR ENGLAND HO! (*Hurrah pour l'Angleterre!*) opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden, à Londres, en 1813.

FORCE D'ÉLIE (LA), opéra russe, musique de Cavos, représenté à Saint-Pétersbourg en 1801.

FORCE DU SANG (LA), drame lyrique, musique de Rochefort (Jean-Baptiste), représenté au théâtre de la Cité vers 1794.

FOREST BONDY (THE) [*la Forêt de Bondy*], mélodrame anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1816.

FORESTA D'HERMANSTADT (LA), opéra, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1805.

FORESTA DI NICOLOR (LA), opéra italien en un acte, musique de Trento, représenté à Naples vers 1805.

FORESTA D'OSTROPOL (LA), opéra italien, musique de Sampieri, représenté au théâtre del Fondo le 23 février 1822.

FORESTIER (LE), opéra polonais en deux actes, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1819.

FORESTIER (LE), opéra-comique, musique de Flotow, représenté au théâtre de la Cour, à Vienne, le 10 janvier 1847.

FORÊT D'HERMANSTADT (LA), opéra allemand en trois actes, musique de M. Westmeyer, représenté à Leipzig en avril 1859, et au théâtre de la Cour, à Dresde, le 10 avril 1864.

FORÊT DE BONDY (LA), mélodrame allemand, musique de Seyfried, représenté à Vienne vers 1814.

FORÊT DE BRAHMA (LA), opéra en trois actes, paroles de Mme Bourdic-Viot, musique de Gresnick; reçu à l'Opéra.

FORÊT DE SÉNART (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Castil-Blaze, musique de Beethoven, Weber et Rossini, représenté à l'Odéon le 14 janvier 1826.

FORÊT DE SICILE (LA), opéra en deux actes, musique de Gresnick, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1797.

FORÊT ENCHANTÉE (LA), opéra allemand, musique de Bierey, représenté à Breslau vers 1812.

FORGERON DE BASSORA (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Sewrin, musique de Kreubé, représenté à l'Opéra-Comique le 16 octobre 1813

FORGERON DE GRETNAGREEN (LE), opérette allemande, musique de M. Ellmenreich, représentée au théâtre grand-ducal de Schwerin vers 1850.

FORTERESSE (LA), opéra-comique, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Variétés vers 1804.

FORTERESSE (LA), opéra anglais, musique de J. Hooke, représenté à Hay-Market, à Londres, en 1807.

FORTEZZA AL CIMENTO (LA) [*la Bravoure à l'épreuve*], opéra italien, musique de Aldovrandini, représenté à Venise en 1699.

FORTUNA PER DOTE (LA) [*la Fortune par le talent*], opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1704.

FORTUNA TRA LE DISGRAZIE (*la Fortune à travers les disgrâces*), opéra italien, musique de Biego, représenté à Venise vers 1688.

FORTUNAT MIT DEN SŒCKEL UND WUNSCHÜTSEIN (*le Tabouret et le chapeau magique de Fortunatus*), opéra allemand féerique, musique de Schnyder Wartensée, représenté à Francfort en 1829.

FORTUNATA COMBINAZIONE (LA) [*l'Heureuse combinaison*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1798.

FORTUNATA COMBINAZIONE (LA), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Milan en 1802.

FORTUNATE ISLES (THE) [*les Iles fortunées*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1840.

FORTUNATO INGANNO (IL) [*l'Heureux stratagème*], opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Venise en 1823.

FORTUNATO SUCCESSO (IL) [*l'Heureux dénoûment*], opéra italien, musique de Dussek (François-Benoît), représenté en Italie vers 1790.

FORTUNATUS, mélodrame anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1819.

FORTUNE AU VILLAGE (LA), parodie en un acte mêlée d'ariettes de l'opéra d'*Églé*, par Mme Favart et Bertin d'Antilly, musique de Gibert, représenté à la Comédie-Italienne, à Paris, le 8 octobre 1760.

FORTUNE ET LA CHUTE DE SÉJAN (LA), opéra allemand, musique de Strungk, représenté à Hambourg en 1678.

FORTUNE VAINCUE PAR L'AMOUR (LA), opéra allemand, musique de Stvelzel, représenté à Prague vers 1716.

FORZA D'AMORE (LA) [*la Puissance de l'amour*], opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1697.

FORZA DEI SIMPATICI (LA), *farsa per musica*, musique de Steffano Pavesi, représentée à Vérone, dans le carvanal de 1804. M. Fétis indique la date de 1813. Mais le manuscrit de cet ouvrage porte celle que que nous donnons ici. Il y a de la verve et une grande facilité mélodique dans cet opéra. Nous signalerons l'air de basse chanté par Pistone : *Quando in catena un' alma;* l'air de Lucindo : *Ho penetrati a fondo gli arcani di natura;* le trio : *A Didone abbandonata*, chanté par Lucindo, Pistone et Purgone; le quatuor, dont la stretta :

Come in mezzo à una tempestà
Il mio cor balzando và,

qui est d'un comique achevé, tout en restant parfaitement musical. Le grand air d'Enrichetta : *Sempre fida, o caro bene, vi serbai questa alma mia*; enfin un grand finale scénique très-développé.

FORZA DEL DESTINO (LA), opéra italien en quatre actes, livret de Piave, musique de Verdi, représenté pour la première fois au théâtre italien de Saint-Pétersbourg, le 30 octobre (le 11 novembre) 1862. Le duc de Rivas, don Angelo Saavedra, a fait représenter sous ce même titre un drame romantique en cinq actes, à Madrid, en 1835. Cette pièce a obtenu le plus grand succès. C'est de cet ouvrage que M. Piave a tiré le livret du nouvel opéra dont M. Verdi a écrit la musique. L'action se passe en Espagne. Don Alvarès, fils d'un vice-roi du Pérou, est épris de dona Leonora de Vargas, fille du marquis de Calatrava, et celle-ci répond à son amour. Elle s'apprête à fuir avec son amant, lorsque son père se présente, et, l'épée à la main, provoque don Alvarès, qui à sa vue s'est armé d'un pistolet. Leonora pousse un cri déchirant qui désarme don Alvarès. L'arme est jetée à terre, mais le coup part et va frapper le vieil-

lard. Leonora, qui croit que son amant a tué son père, prend la fuite et va demander un asile au couvent de la Madone des Anges, où elle obtient de passer ses jours dans un ermitage voisin, au milieu des roches escarpées. Son frère, don Carlos, jure de venger la mort de son père, et poursuit les fugitifs. A quelque temps de là, don Alvarès est devenu capitaine de grenadiers espagnols, et guerroie en Italie. Un jour, il entend un cliquetis d'épées; ce sont des bandits qui attaquent un officier. Il vole à son secours, le délivre. Cet officier n'est autre que don Carlos; mais, comme tous deux ne se connaissent pas et portent des noms supposés, ils se jurent une amitié éternelle et partent ensemble pour combattre les Autrichiens. Don Alvarès, blessé dans une rencontre et croyant sa fin prochaine, confie à son ami un paquet cacheté et un médaillon. Don Carlos reconnaît dans ce médaillon le portrait de sa sœur. Il attend le rétablissement de don Alvarès, et, malgré ses protestations, il lui fait mettre l'épée à la main. Le sort trahit encore son projet de vengeance. Il est frappé par son adversaire qui s'enfuit. Cinq années se passent. Don Alvarès s'est fait religieux dans le couvent de la Madone des Anges. Don Carlos, guéri de sa blessure, se met à la recherche de son ennemi, découvre sa retraite et vient l'y insulter. Le religieux, qui porte le nom de père Raphaël, supporte d'abord ses injures avec la plus sainte patience; mais un dernier outrage réveille en lui l'honneur du gentilhomme. Il saisit l'épée apportée par don Carlos, franchit l'enceinte du monastère et tous deux se livrent un combat à outrance au pied même de l'ermitage habité par Leonora. Celle-ci accourt sur le lieu de la lutte au moment où son frère reçoit le coup mortel, et tandis qu'elle se penche sur lui pour le secourir, le blessé rassemble ses forces et plonge son poignard dans le sein de Leonora. Don Alvarès, témoin de cette horrible scène, perd la raison, gravit les rochers et se précipite dans l'abîme. Ainsi se trouve justifié le titre de l'ouvrage par la mort tragique des quatre personnages du drame. Il faut remonter au théâtre antique pour trouver une telle suite de catastrophes. M. Verdi s'imagine à tort que la musique, même la sienne, s'accommode de ces scènes violentes et que le public y trouve du plaisir.

La teinte générale de la partition du maître n'a pas semblé répondre à la sombre couleur du drame espagnol. Il n'y a ni trio ni quatuor, aucun de ces ensembles puissants que le sujet paraissait exiger. Parmi les morceaux les plus remarqués, on cite un chant guerrier: *E bella la guerra;* le récit de don Carlos; la phrase *Pietà di me, signore;* le finale du deuxième acte. Dans le troisième, on a distingué la *canzone* de la scène du camp, et la scène des imprécations de don Alvarès contre le destin. Le quatrième offre une scène bouffe bien traitée, un bon duo, et de fort belles phrases dans le duo de la provocation. Le travail de l'instrumentation a été jugé supérieur à celui des autres opéras du compositeur. L'ouvrage a eu pour interprètes Tamberlick, Debassini, Angelini, Graziani et Mme Nantier-Didiée.

FORZA DEL SANGUE (LA) [*la Force du sang*], opéra italien, musique de Lotti, représenté à Venise en 1711.

FORZA DEL SANGUE (LA), opéra italien, musique de Buini, représenté à Bologne en 1728.

FORZA DELL' AMICIZIA (LA) [*la Force de l'amitié*], opéra, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1681.

FORZA DELL' AMICIZIA (LA), opéra italien, poëme de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1718.

FORZA DELL' AMICIZIA, opéra italien, musique de Reuter, représenté à Vienne en 1728. Il n'écrivit que le premier acte, Caldara écrivit les deux autres.

FORZA DELL' AMORE (LA), opéra italien, musique de Rœsler, représenté à Venise en 1798.

FORZA DELLA VIRTÙ (LA) [*la Force de la vertu*], opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1693.

FORZA DELLA VIRTÙ (LA) [*la Force de la vertu*], opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1701.

FORZA DELLE DONNE (LA) [*la Puissance du sexe*], opéra italien, musique de Anfossi, représenté à Milan en 1780.

FORZA D'AMORE (LA) [*la Puissance de l'amour*], opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1745.

FOSCARI (I), opéra italien, musique de Zenger, représenté sur le théâtre de la Cour, à Munich, en janvier 1803.

FOU DU ROI (LE), opéra-comique, musique de Verdyen, représenté au théâtre de Liége le 22 mars 1858.

FOURBERIE DÉCOUVERTE (LA), opéra-comique, musique de L.-G. Maurer, écrit en Allemagne vers 1840.

FOURBERIES DE MARINETTE (LES), opéra-comique en un acte, paroles de M. de Chazot et Michel Carré, musique de M. Creste, représenté à l'Opéra-Comique le 2 juin 1858. Joué par Berthelier, Nathan et Mlle Lhéritier; sans succès.

FOURBERIES DE MATHURIN (LES), opéra en un acte, musique de Cambini (Jean-Joseph), représenté au théâtre des Beaujolais en 1786.

FOURBISSEUR (LE) [*Waffenschmid*], opéra allemand, musique de Lortzing, représenté à Cologne, en 1846, et depuis sur tous les théâtres de l'Allemagne. (Voyez l'*Armurier*.)

FOUS DE MÉDINE (LES), opéra-comique en trois actes, extrait des *Pèlerins de la Mecque*, paroles de Daucourt, comédien de province, musique de Glück, représenté à l'Opéra-Comique le 1er mai 1790.

FOUS DIVERTISSANTS (LES), comédie en trois actes et en vers de Raymond, musique de Charpentier (Marc-Antoine), représentée à la Comédie-Française le 14 novembre 1680.

FRA DIAVOLINO, opérette, musique de Poisson, avec trois divertissements, représentée aux Folies-Nouvelles en décembre 1858.

FRA DIAVOLO ou **L'HÔTELLERIE DE TERRACINE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté pour la première fois, à Paris, le 28 janvier 1830. Le livret est un des plus divertissants du fécond vaudevilliste, et la partition une des meilleures de M. Auber. Les mélodies ont conservé, après trente ans de succès, une fraîcheur qui prouve la véritable originalité du maître. La ronde : *Voyez sur cette roche*, la barcarolle : *Agnès, la jouvencelle*, sont des motifs charmants. Les couplets de l'Anglais, au premier acte, et le trio qui ouvre le second acte, sont de la haute comédie musicale. Le chœur de *Pâques fleuries* est d'un excellent effet.

FRA DONATO, intermède en deux parties, musique de Sacchini, représenté au conservatoire de Santo-Onofrio, à Naples, en 1756.

FRA I DUE LITIGANTI IL TERZO GODE (*Entre deux querelleurs un troisième survient qui tire profit du différend*), opéra italien, musique de Sarti, représenté à Turin en 1780.

FRAGMENTS, composés de *Amasis*, paroles de Moncrif, musique de Royer; d'*Ismène*, de Moncrif, Rebel et Francœur; de *Linus*, acte détaché du ballet l'*Empire de l'amour*, représentés par l'Académie royale de musique le 28 août 1750, et repris plusieurs fois. Sous ce titre de *Fragments*, on entendait une représentation composée de plusieurs actes ou divertissements appartenant à des ouvrages différents.

FRAGMENTS, composés du prologue d'*Eglé*, musique de Lagarde, et de la première représentation de l'*Amour et Psyché*, opéra de Mondonville, exécutés par l'Académie royale de musique le 24 juin 1760. Ce dernier musicien refit cet ouvrage, qui fut représenté sous le nom de *Psyché*, à Versailles, devant la cour en 1762, et à l'Opéra en 1769.

FRAGMENTS d'*Ismène*, de *Tithon et l'Aurore*, de Roy et Cury, et d'*Eglé*, de Laugeon et de Lagarde, donnés à l'Académie royale de musique le 21 septembre 1751.

FRAGMENTS, de Destouches et Mouret, exécutés à l'Académie royale de musique le 15 novembre 1755. Les *fragments* dont il est ici question étaient composés d'un prologue et d'un acte du *Carnaval et la Folie*, opéra-ballet de Destouches; de l'*Enjouement*, entrée du ballet des *Grâces*, paroles de Roy, musique de Mouret, représenté pour la première fois en 1735, et du *Temple de Gnide*, aussi composé par Mouret. Notre Académie de musique n'a pas perdu l'usage de ces représentations, qui rappellent l'habit d'Arlequin. Le *Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *Lucie*, le *Serment*, le *Philtre*, ont servi à compléter une soirée avec *Giselle*, le *Diable à quatre*, etc.; dans les représentations données au bénéfice des artistes, on groupe avec moins d'ordre encore qu'au XVIIIe siècle des fragments tirés de tous les répertoires.

FRAGMENTS DE LULLI, en quatre actes, avec prologue, extraits de plusieurs opéras de ce maître, mis au théâtre le 10 septembre 1702, par Campra, sur un poëme arrangé par Danchet.

FRAGMENTS DE MOURET, se composant de la pastorale du *Temple de Gnide*, de la *Fête de Diane* et du *Mariage* ou les *Amours de Ragonde*, comédie en trois actes, dont les paroles sont de Destouches. Ils furent donnés le 30 janvier 1742, et repris deux fois.

FRAGMENTS DES MODERNES ou **TÉLÉMAQUE**, pièce extraite des opéras du temps,

arrangée par Danchet pour les paroles, et par Campra pour la musique. Elle fut représentée à l'Académie royale de musique le 11 novembre 1704.

FRAGMENTS HÉROÏQUES (LES), formés de *Phaéton*, paroles de Fuzelier ; de *Zémide*, paroles du chevalier de Laurès ; la musique de cet ouvrage fut composée par Iso et exécutée par l'Académie royale de musique le 20 juillet 1759. Elle eut peu de succès.

Il existe un grand nombre de *Fragments ;* nous n'avons indiqué que les principaux, afin de faire connaître ce genre de représentations, qui obtint quelque vogue au commencement du XVIIIe siècle.

FRANC BRETON (LE), opéra en un acte, livret en vers libres de Dejaure, musique de Kreutzer et Solié. C'est une pièce où la sensibilité brille plus que le talent. Montalde est un poëte pauvre qui, dans sa détresse, a été recueilli par un riche armateur de Nantes, M. Plemer, surnommé *le franc Breton*. Comblé des bienfaits de cet homme, qui est devenu son ami, Montalde a l'occasion de s'acquitter envers lui en le retirant de la mer où il était tombé. L'homme de lettres devient l'idole de la famille de Plemer et le héros de la bonne ville de Nantes. Mais il s'avise d'être éperdument amoureux de Gabrielle, la fille de son bienfaiteur, et, mû par un sentiment de délicatesse, il veut quitter une maison et des amis dont il rougirait de trahir la confiance. M. Plemer a deviné son secret et, à la suite d'une scène de séparation entre les deux amis, qui, dans la pensée des auteurs, devait être pathétique, et qui est d'un ridicule achevé, le franc Breton et sa femme accordent à Montalde la jeune Gabrielle, laquelle, en fille aussi ingénue que réservée, a attendu la dernière scène de l'ouvrage pour révéler les secrets de son cœur. Une telle pièce ne pourrait avoir de nos jours qu'une représentation. La musique est aussi d'une faiblesse extrême. A une plate ouverture succèdent des morceaux assez courts, dont l'harmonie est peu digne du nom de Kreutzer. Nous ne pouvons guère signaler que les couplets chantés par Mme Plemer : *Le doux sentiment charme l'existence*, dont la mélodie est agréable et l'harmonie intéressante, et où l'on sent la main du célèbre violoniste. Tout le reste semble appartenir à Solié et tient plutôt du vaudeville que de l'opéra-comique.

FRANC MARIN (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Pompigny, musique de Foignet, représenté au théâtre des Amis de la patrie le 3 décembre 1795.

FRANÇAIS À VENISE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Gensoul, musique de Nicolo Isouard, représenté à l'Opéra-Comique le 14 juin 1813.

FRANÇAIS EN ANGLETERRE (LES), cantate, paroles de Saulnier, musique de Kalkbrenner, représentée à l'Opéra en 1798.

FRANÇAIS EN ESPAGNE (LES), opéra en trois actes, musique de Fesca (Alexandre), représenté à Carlsruhe en 1841.

FRANCASTOR, opérette en un acte, paroles de MM. Labottière et A. Lafont, musique de M. Barbier, représentée aux Folies-Nouvelles en mai 1858, et au théâtre du Chalet-des-Iles en août 1861.

FRANCE RÉGÉNÉRÉE (LA), opéra en un acte, musique de Scio, représenté au théâtre Molière en 1791.

FRANCESCA DI FOIX, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1830.

FRANCESCA DI RIMINI (*Françoise de Rimini*), opéra italien, musique de Generali, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, le 26 décembre 1829.

FRANCESCA DI RIMINI, opéra napolitain, musique de Staffa, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, le 12 mars 1831.

FRANCESCA DI RIMINI, opéra italien, musique de Fournier-Gorre, représenté à Livourne en 1832.

FRANCESCA DI RIMINI, opéra italien, musique de Borgatta, représenté à Gênes en 1837.

FRANCESCA DI RIMINI, opéra italien, musique de Devasini, représenté au conservatoire de Milan en 1841.

FRANCESCA DI RIMINI, opéra italien, musique de François Canetti, représenté à Vicence en 1843.

FRANCESCA DI RIMINI, opéra italien, musique de Brancaccio, représenté au théâtre de la Fenice à Venise vers 1844.

FRANCESCO DONATO, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Palerme vers 1841.

FRANCESCO DONATO, opéra de Mercadante, représenté au théâtre San-Carlo, à

Naples, en 1845. Cet ouvrage n'eut pas de succès marqué.

FRANCESE À MALAGHERA (LA), opéra italien, musique de Traetta, représenté à Parme en 1762.

FRANCESE BIZZARRO (IL) [*le Français original*], opéra-bouffe, musique de Gresnick, représenté à Savona en 1784.

FRANCESE BIZZARRO (IL), opéra-buffa, musique de Astaritta, représenté à Dresde en 1786.

FRANCESE MALIGNA (LA) [*la Française malicieuse*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1767.

FRANÇOIS Ier ou LA FÊTE MYSTÉRIEUSE, comédie en deux actes et en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Sewrin et Chazet, musique de Kreutzer, représentée à Feydeau le 14 mars 1807. Cet ouvrage appartient à la seconde période de la vie de ce compositeur laborieux, et n'obtint qu'un succès d'estime. Ainsi que le fait judicieusement observer M. Fétis, l'imagination de Kreutzer fut comme paralysée lorsqu'il s'efforça de devenir savant en musique. De ses trente-deux opéras, il n'est resté que ceux qu'il écrivit d'inspiration et avec de faibles notions d'harmonie et de contre-point, c'est-à-dire *Paul et Virginie* et *Lodoïska*.

FRANÇOIS Ier À CHAMBORD, opéra en deux actes, paroles de Moline de Saint-Yon et Fougeroux, musique de Prosper de Ginestet, représenté à l'Académie royale de musique le 15 mars 1830. M. de Ginestet était un officier, ancien garde du corps du roi Louis XVIII.

FRANÇOIS VILLON, opéra en un acte, paroles de M. Got, musique de M. Edmond Membrée, représenté à l'Académie impériale de musique le 20 avril 1857. Le livret n'était pas des mieux réussis. Dans un jour de bonne humeur, Louis XI a fait grâce de la potence à Villon; ce pauvre diable, bohémien lui-même, a été consolé dans son cachot par une petite bohémienne nommée Aïka. Son imagination poétique, ses malheurs, touchent le cœur de la jeune fille, qui lui assure qu'elle l'aime malgré ses cinquante ans. Villon fait un retour sur lui-même, sur sa vie d'aventures; il a honte de la faire partager à cette crédule enfant, et il a le courage de refuser le bonheur qu'elle lui offre. Cette magnanimité est peu en rapport avec l'idée qu'on peut se faire du patron des *Enfants sans-souci*. M. Membrée a écrit une partition intéressante, pittoresque et qui renferme des morceaux bien traités, entre autres la ballade si connue : *Mais où sont les neiges d'antan?* les couplets de Gossoyn : *S'il est sur la machine ronde*, et le chœur de l'orgie : *Rions, buvons, chantons, compères.* Cet ouvrage a été joué par Obin, Boulo, Mlle Delisle. Les compositions de M. Membrée ne sont pas estimées à leur juste valeur. Qu'il travaille pour l'Opéra-Comique, qu'il ait un livret suffisant, et il rencontrera un beau succès.

FRANÇOISE DE FOIX, opéra-comique en trois actes, paroles de Bouilly et Dupaty, musique de Berton, représenté au théâtre Feydeau le 28 janvier 1809. Cet ouvrage, complétement oublié aujourd'hui, obtint alors un certain succès.

FRANÇOISE DE FOIX, opéra, musique de Weigl, représenté à Vienne et à Milan vers 1810.

FRANZ SCHUBERT, opéra-comique allemand, musique de M. Suppé, représenté au Carltheater de Vienne en septembre 1864. Cinq des mélodies de l'immortel Schubert ornent la partition de M. Suppé.

FRASCATANA (LA), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1773.

FRASCATANA (LA), opéra italien, musique de Paisiello, représenté d'abord à Venise avec succès en 1776, puis sur le théâtre de l'Académie royale de musique, à Paris, le 10 septembre 1778. C'était le premier ouvrage de ce maître qu'on entendait à Paris. Il était chanté par Gherardi, Pinetti et par Mme Chiavacci, alors prima donna fort brillante. La *Frascatana* obtint un succès d'enthousiasme. La partition renferme des morceaux traités avec une grâce exquise.

FRASCATANA NOBILE (LA), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1776.

FRASQUITA, opérette en un acte, paroles de M. Alfred Tranchant, musique de M. Laurent de Rillé, représentée aux Bouffes-Parisiens au mois de décembre 1858. Le livret met la scène en Espagne. La pièce a été imprimée.

FRATE INNAMORATO (IL) [*le Frère amoureux*], opéra-buffa en dialecte napolitain, musique de Pergolèse, représenté au théâtre des Forentini, à Naples, en 1732.

FRATELLI MACCABEI (I) [*les Frères Maccabées*], opéra italien, musique de Trento, représenté à Rome en 1818.

FRATELLI NEMICI (I) [*les Frères ennemis*], opéra italien, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1756.

FRATELLI PAPPA MOSCA (I), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Milan en 1783.

FRATELLI RIVALI (I) [*les Frères rivaux*], opéra italien, musique de Winter, représenté à Venise en 1792.

FRAUENBUND (*l'Alliance des femmes*), opéra allemand, musique de Winter, représenté à Munich en 1805.

FRAUENLOB (*l'Éloge des femmes*), opéra en trois actes, paroles de Pasqué, musique de Lassen, représenté au théâtre de Weimar en 1860.

FREDEGONDA, opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1705.

FRÉDÉGONDE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1715.

FRÉDÉRIC DE MINSKY, mélodrame allemand, musique de Seyfried, représenté à Vienne vers 1820.

FRÉDÉRIC LE VICTORIEUX, mélodrame allemand, musique de Lindpaintner, représenté en Allemagne vers 1835.

FREE AND EASY (THE) [*le Franc luron*], opéra anglais, musique de Addisson, représenté au théâtre du Lycée, à Londres vers 1819.

FREE KNIGHTS (*les Chevaliers errants*), opéra anglais, musique de Mazzinghi, représenté à Londres vers 1810.

FREEMANN, opéra allemand, musique de Jester, représenté à Berlin vers 1800.

FREIBRIEF (DER) [*le Privilége*], opéra allemand, musique de J. Miller, représenté au théâtre de la Cour, à Sleswig, en 1802.

FREISCHÜTZ (DER) [*le Franc tireur*], opéra allemand en trois actes, texte de Kind, musique de Charles-Marie de Weber, représenté pour la première fois à Dresde en 1819, puis au théâtre de Kœnigstadt en 1820; ensuite à Berlin le 18 juin 1821. Il avait été composé à Dresde. Traduit par E. Pacini et arrangé pour la scène française par M. Hector Berlioz, cet opéra fut représenté à l'Académie royale de musique le 7 juin 1841. Dans une traduction antérieure, faite par M. Sauvage et donnée à l'Odéon sous le titre de *Robin des bois*, les noms des personnages qui paraissaient inséparables du caractère musical des rôles, avaient été changés, ainsi que le lieu de l'action. Castil-Blaze avait imaginé de tronquer le dénoûment, en remplaçant l'entrée de l'ermite par la reprise du chœur des chasseurs, sans doute avec l'intention toute française de renvoyer les spectateurs plus gaiement chez eux. MM. E. Pacini et Berlioz ont rétabli judicieusement l'ordonnance du livret primitif. Le dialogue de la pièce allemande a été mis en récitatif par M. Berlioz, qui s'est acquitté de cette tâche délicate avec beaucoup de goût et tout le succès désirable. Crevel de Charlemagne a aussi publié une traduction du *Freischütz*, et elle n'est pas sans mérite. Lorsque le *Freischütz* fut représenté à Berlin, il obtint un succès immense qui se renouvela dans toute l'Allemagne, et rendit populaire le nom du compositeur.

Un chasseur nommé Bartoch, qui vivait au XVIe siècle, s'était rendu célèbre dans toute l'Allemagne par son habileté. Il s'était tellement distingué par son grand art au tir, qu'on disait de lui qu'il avait fait un pacte avec le diable, et qu'il en avait reçu des balles fondues exprès pour lui; mais la chronique ajoute que, grâce aux sages conseils d'un moine, il avait sauvé son âme des étreintes de Satan. Ce Bartoch, d'abord au service de la famille Mezericki de Lomnitz, alla ensuite en Autriche, où il se fixa comme chasseur. Un de ses descendants, François Bartoch, apprenti cordonnier, vient de mourir à Vienne.

C'est donc ce célèbre tireur qui a donné lieu aux nombreuses légendes populaires sur le *Chasseur noir*, sur *Robin des bois*, sur le *Freischütz* enfin. Saluons donc en passant l'ombre de ce Bartoch, qui nous a valu un chef-d'œuvre.

L'ouverture est admirable de tout point, et c'est depuis longtemps la pièce la plus en faveur à la Société des concerts du Conservatoire. Elle est aussi la plus parfaite que Weber ait écrite. L'adagio, d'une harmonie grave et douce, annonce par le timbre de l'instrumentation le caractère étrange de l'ouvrage; l'*allegro vivace* qui lui succède est formé de deux idées principales, développées avec une fougue, un souffle impétueux, qui en font une œuvre à part, originale et caractéristique. Il faudrait citer la majeure partie des morceaux qui composent la partition, si on voulait en

signaler les beautés. Nous nous contenterons de rappeler les couplets de basse avec chœur; la scène de désespoir de Max, suivie de la chasse; la valse du *Freischütz*, dite de *Robin des bois*, qui est populaire; le grand air chanté par Max, dont l'allegro a été placé par Weber dans l'ouverture; la ronde en *si* mineur, la plus bizarre et la mieux réussie des rondes fantastiques; la scène de la *Fonte des balles magiques*, où le compositeur a su imaginer les timbres les plus bizarres et les dessins d'orchestre les mieux appropriés à la situation. Dans le second acte, nous rappellerons le duo d'Annette et d'Agathe, appelé le duo des *Deux cousines*, dans lequel la tendresse mélancolique de l'une forme un contraste charmant avec le gracieux enjouement de l'autre; la magnifique scène tout empreinte de la poésie rêveuse, mystique et passionnée de la vieille Allemagne. Dans le troisième acte, la cavatine d'Annette, d'un sentiment si pur; la fraîche mélodie de la ronde des jeunes filles; le chœur si connu des chasseurs; tels sont les principaux fragments de cette œuvre de génie. Conçue avec unité de sentiment et de plan, quoique écrite laborieusement, elle n'en offre pas moins des contrastes heureux, mais insuffisants pour notre goût français. Ces contrastes se font remarquer entre l'élément féminin, tendre, doux, un peu craintif, toujours gracieux et confiant, et les rôles d'hommes, qui sont tous âpres et farouches. Le compositeur a pu d'autant mieux rendre de telles nuances, qu'il en avait le type sous les yeux à l'époque surtout où il écrivait, époque d'agitation et de renouvellement pour l'Allemagne. Mme Stolz a créé avec beaucoup de charme le rôle d'Agathe à l'Opéra français; son duo avec Mlle Nau (Annette) était d'un effet délicieux. Bouché, Marié et Massol ont interprété les autres rôles. Nous ne parlons ici que de l'interprétation à l'Opéra français, la seule qui jusqu'à ce jour ait été digne de l'œuvre.

FREIWILLIGEN (DIE) [*les Volontaires*], drame avec chant, musique de Sussmayer, représenté à Vienne en 1796.

FRELUCHETTE, opérette en un acte, paroles de M. Pol Mercier, musique de Montaubry, représentée au théâtre des Folies-Nouvelles le 27 mars 1856. Interprétée par Kelm, Camille Michel et Mlle Géraldine.

FREMOR ET MELINE, drame allemand, musique de J. Michl, représenté à Munich vers 1777.

FRENESIE D'AMORE (LE), opéra italien, musique de Buini, représenté à Bologne en 1728.

FRENETICO PER AMORE (IL), opéra italien, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1824.

FRÈRE ET MARI, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Th. Polak et Humbert, musique de M. Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique le 7 juillet 1841. Un artiste peintre, marié à une femme qu'il aime, engage celle-ci à passer pour sa sœur afin de ne pas perdre les bonnes grâces d'une certaine comtesse qui le protége, et doit lui procurer une place de conservateur dans un musée. Telle est la donnée aussi plate qu'immorale de cette pièce, qui n'a obtenu aucun succès. La musique en est jolie. On a remarqué dans l'ouverture un élégant solo de cor, le nocturne : *Restons amis*, et le finale, qui est d'un bel effet dramatique.

FRÈRE PHILIPPE (LE), opéra-comique en un acte, paroles d'Auguste Duport, musique de Dourlen, représenté salle Feydeau le 20 janvier 1818.

FRÈRES INVISIBLES (LES), mélodrame en trois actes, de Mélesville, Scribe et Delestre-Poirson, musique de Schaffner, représenté à la Porte-Saint-Martin le 10 juin 1819.

FRÈRES JUMEAUX (LES), opéra-bouffe allemand en un acte, musique de François Schubert, représenté au théâtre de la porte de Carinthie, à Vienne, vers 1815. C'est toujours la pièce des *Ménechmes* qui fournit la donnée de tels sujets. Ces jumeaux se ressemblent et sont pris l'un pour l'autre. L'ouvrage fut chanté par Vogl qui remplit le double rôle des frères; il réussit, et l'auteur fut acclamé à la fin du spectacle. On a perdu de vue la partition du maître, qui n'a pas été imprimée. Il avait, à l'égard de ses œuvres, la touchante imprévoyance de beaucoup d'hommes de génie.

FREUDEN DER REDLICHEN (*les Plaisirs des justes*), opéra allemand, musique de Pfeiffer, représenté à Leipzig en 1789.

FREUND DEUTSCHER SITTEN (DER) [*l'Ami des mœurs allemandes*], opéra-comique allemand, musique de Kospoth, représenté à Berlin vers la fin du XVIIIe siècle.

FRIDOLIN, opéra allemand, d'après Schiller, musique de Conradin Kreutzer, écrit à Vienne vers 1832.

FRIDOLIN, opéra allemand, d'après la ballade de Schiller, musique de Schoenfeld, représenté à Neu-Strelitz en 1832.

FRIDOLIN, drame lyrique en un acte, d'après Schiller, musique de Terry, représenté à Liége vers 1861.

FRIEDENS FEYER (DAS) [*la Fête de la paix*], opéra allemand, musique de André, écrit à Berlin vers 1780.

FRITJOF, opéra allemand, musique de Tschirch, représenté à Stettin en 1852.

FRŒHLICHE WIEDERSCHEIN (DER) [*la Joyeuse clarté*], opéra allemand, musique de J.-Michel Haydn, écrit à Salzbourg vers 1760.

FRŒHLICHKEIT UND SCHWÆRMEREI (*Gaieté et extravagance*), opéra allemand, musique de Himmel, représenté à Berlin en 1802.

FROHE TAG (DER) [*le Jour heureux*], petit opéra allemand, musique de Uber, représenté à Mayence vers 1815.

FRONDE (LA), opéra en cinq actes, paroles de MM. Auguste Maquet et Jules Lacroix, musique de Niedermeyer, représenté à l'Opéra le 2 mai 1853. Cet ouvrage important n'a pas eu le succès qu'il méritait. Il y a plus de musique, d'harmonie, de mélodie dans une seule scène de la *Fronde* que dans tout l'opéra de *Roland à Roncevaux;* et cependant ce dernier a été porté aux étoiles à l'époque où il parut, tandis que l'autre a sombré presque aussitôt dans le gouffre de l'oubli. Le livret manquait bien un peu d'intérêt et de ces situations fortes qui conviennent à notre scène lyrique. Deux dames de la cour éprouvent une passion violente pour le jeune frondeur Richard de Sauveterre. Loïse de Champvilliers, par sa curiosité, le perd, le fait mettre en prison; Hélène de Thémines lui offre des moyens honteux d'évasion, et le pauvre Richard se précipite de désespoir du haut de la plate-forme du château et trouve la mort. Le duc de Beaufort joue aussi un rôle dans la pièce; mais cette figure n'a aucun intérêt, parce qu'elle est en contradiction constante avec l'histoire. L'introduction, formée d'un chœur chanté par la faction des *importants*, est belle, mouvementée, magistrale; la phrase de Richard : *Ce cœur, jadis à vous, je ne puis vous le rendre*, a de la noblesse; le chœur : *Ah! quelle fête!* a de la chaleur. L'air de Thémines, au second acte; la prière des deux fiancés : *Oui, notre voix supplie ;* le finale magnifique du quatrième acte, plein de grandeur et de passion; les récitatifs traités dramatiquement et presque partout mesurés, ce qui n'empêche pas le chanteur de les déclamer; tout cela aurait suffi pour faire classer la *Fronde* parmi les premiers ouvrages du second ordre, si cet opéra eût été joué vingt ans plus tôt, avant l'invasion du romantisme, de l'effet recherché et obtenu par les sensations fortes, nous allions dire par les commotions. Au milieu d'un tel courant, les compositeurs doués de génie peuvent seuls dominer les vagues; les musiciens même excellents, doués même à un haut degré de sensibilité et de goût, comme Niedermeyer, apparaissent à peine à la surface. Roger, Obin, Marié, Lucien, Kœnig, Prévôt, Guignot, Mme Tedesco, Mlle La Grua formaient un ensemble assez satisfaisant.

FROSINE, opéra allemand, musique de Stefani, représenté à Varsovie en 1806.

FRÜHLING (DER) [*le Printemps*], opéra-comique allemand, musique de Feige (Jean-Théophile), représenté à Breslau vers 1780.

FRÜHLING UND LIEBE (*le Printemps et l'amour*), opéra allemand, musique de Ulbrich, représenté au théâtre de la Cour, à Vienne, vers 1774.

FRUIT DÉFENDU (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Gosse, musique de Persuis, représenté au théâtre Favart le 7 mars 1800.

FUCINE DI NORVEGIA (LE) [*les Forges de Norvége*], opéra italien, musique de Vaccaj, représenté à Milan vers 1826.

FUCINE DI BERGEN (LE), opéra italien en deux actes, livret de Giacopo Ferretti, musique de Lauro Rossi, représenté à Rome en décembre 1833. Ecrite avec talent, cette partition renferme de jolies cavatines qui ont été chantées par Paggi, Ronconi et la signora Spech; un chœur de mineurs à effet, et un bon quatuor.

FUGA (LA) [*la Fuite*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1809.

FUGA IN MASCHERA (LA) [*la Fuite en masque*], opéra italien, musique de Spontini, représenté à Naples en 1798.

FUGITIF (LE), opéra russe, musique de Cavos, représenté à Saint-Pétersbourg en 1807.

FUITE DE CHARLES II (LA), opéra danois, paroles du professeur Overskou, musique de Siboni, représenté à Copenhague dans le mois de décembre 1866.

FÜNF UND ZWANZIGTAUSEND GULDEN (*Vingt-cinq mille florins*), opéra allemand, musique de Walter, représenté à Ratisbonne en 1804.

FUOCO ETERNO CUSTODITO DALLE VESTALI (IL) [*le Feu sacré gardé par les vestales*], opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1674.

FUORUSCITI (I) [*les Exilés*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Castel-Nuovo en 1785.

FUORUSCITI DI FIRENZE (I) [*les Bannis de Florence*], opéra italien, musique de Paër, représenté à Vienne en 1800.

FUORUSCITO (IL) [*le Banni*], opéra italien, musique de Puccita, représenté à Milan en 1801.

FURBI AL CIMENTO (I) [*les Fourbes à l'épreuve*], opéra-bouffe italien, musique de Bigatti, représenté à Venise en 1819.

FURBI ALLE NOZZE (I) [*les Fourbes à la noce*], opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Rome en 1802.

FURBI AMANTI (I) [*les Amants fourbes*], opéra italien, musique de Palma, représenté en Italie vers 1800.

FURBO CONTRA IL FURBO (IL) [*Fourbe contre fourbe*], opéra-bouffe en deux actes, musique de Catrufo, représenté au théâtre d'Arezzo, pendant le carnaval, en 1799.

FURBO CONTRA IL FURBO (IL) [*Fourbe contre fourbe*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Turin en 1795.

FURBO MAL ACCORTO (IL) [*le Fourbe mal avisé*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1771.

FURIA LUCREZIA, opéra italien, musique de Pollarolo (Antoine), représenté à Venise en 1726.

FURIO CAMILLO, opéra italien en trois actes, musique de Sabadini, représenté au théâtre de Parme en 1686.

FURIO CAMILLO, opéra italien, musique de Perti, représenté à Florence en 1692.

FURIO CAMILLO, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Naples en 1841.

FURIOSO NELL' ISOLA DI SAN-DOMINGO (IL) [*l'Emporté dans l'île de Saint-Domingue*], opéra en trois actes, musique de Donizetti, représenté à Rome en 1833, puis au théâtre Carcano, à Milan, et enfin à Paris au Théâtre-Italien, le 2 février 1862. Cet ouvrage contient de beaux fragments : la romance de Cardenio, *Raggio d'amor parca;* l'air de Leonora : *Vedea languir quel misero;* le finale du deuxième acte et le duo du troisième. C'est Ronconi qui a créé le rôle principal. La romance a été chantée délicieusement par Salvatori, et le rondeau final par Mme Boccadabati. L'opéra de *Il Furioso* renferme aussi de beaux chœurs.

FÜRST IM HŒCHSTEN GLANZE (DER) [*le Prince dans toute sa splendeur*], opéra allemand, musique de André, représenté à Berlin vers 1780.

FÜRST UND SEIN VOLK (DER) [*le Prince et son peuple*], opéra-comique allemand, musique de Ferdinand d'Antoine, amateur distingué, élève de Marpurg. Cet ouvrage paraît avoir été écrit à Cologne vers 1793.

G

GABBAMONDO (IL) [*l'Imposteur*], opéra italien, musique de Generali, représenté à Venise en 1821.

GABBIA DE' MATTI (LA) [*l'Hôpital des fous*], opéra italien, musique de Ricci (Louis), représenté à Rome, puis à Milan en 1833.

GABBIA DE' PAZZI (LA) [*l'Hôpital des fous*], intermède italien, musique de Asioli, représenté à Venise vers 1785.

GABEN DES GENIUS (DIE) [*les Dons du génie*], opéra allemand, musique de Ebell, représenté à Breslau vers 1803.

GABRIELLA DI VERGI, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Milan vers 1840.

GABRIELLA DI VERGI, opéra italien, musique de Carafa (Michel), représenté au théâtre del Fondo, à Naples, le 3 juillet 1816.

GABRIELLA DI FALESIA, opéra italien,

musique de M. Carlini, représenté à la Pergola de Florence en juin 1865.

GABRIELLE D'ESTRÉES ou **LES AMOURS DE HENRI IV**, opéra en trois actes, paroles de Saint-Just (Godard d'Aucourt), musique de Méhul, représenté à l'Opéra-Comique le 25 juin 1806. Les allusions politiques qu'on trouva dans cette pièce n'ont pas été étrangères au succès qu'elle obtint, mais il dura peu. Elle renferme des tirades sur les agitations de la France, sur le chef qui lui a rendu le bonheur et la tranquillité, et qui, passant dans les travaux, dit un journaliste de cette époque, le temps que la jeunesse perd dans les plaisirs (comme cela est de saison dans l'opéra qui a pour titre *Gabrielle d'Estrées!*) ne cessa de rencontrer ce qui forme et déclare (*sic*) les grands hommes, etc., etc. Napoléon Ier se montra sensible à ces plates adulations et protégea le compositeur.

GABRIELLE ET PAULIN, opéra-comique, musique de Leblanc, représenté au théâtre des Beaujolais en 1788.

GÆRTNERMÆDCHEN (DAS) [*la Fille du jardinier*], opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1772.

GAGEURE (LA), opéra-comique en un acte, musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté à Berlin en 1807.

GALANTUOMINI FALSI (I) [*les Faux gentilshommes*], opéra-bouffe, musique de Gerli, représenté à Milan en 1834.

GALATEA, opéra italien en deux actes, livret de Métastase. Cet ouvrage célèbre a été mis en musique par Bianchi, Naumann, Hændel, Haydn (v. ACIS et GALATÉE). Sous le titre de *Galatea vindicata* (*Galatée vengée*), François Conti fit jouer cet opéra à Vienne en 1727. Il paraît avoir été le premier qui en ait écrit la musique. Les personnages de la pièce sont : Galatea, Acide, Polifemo, Glauce, Tetide. L'action se passe en Sicile, près de la mer, au pied du mont Etna. Les airs les plus remarquables de cette charmante pastorale sont les suivants : *Timor mi scaccia; Vàrca il mar di sponda in sponda: La Tortora innocente*, par Galatea; *Quel languidetto giglio; Vicino a quel ciglio; Alla stagion novello; Chi sente intorno al core*, par Acide; *Se scordato il primo amore; Sanno l'onde, e fan l'arene; Mira il monte, e vedi, come; Dalla spelunca uscite*, par Polifemo; *Benchè ti sia crudel; Se in traccia del piacer; Le Diro, che vago sei*, par Glauce; *Più bella aurora*, par Tetide; le duetto *Se vedrai co' primi ulbori*, par Galatea, et enfin le chœur final : *Facciam di lieti accenti*. Le dénoûment terrible de la fable a été nécessairement épargné aux spectateurs trop sensibles du XVIIIe siècle. Thétis protége les deux amants et soustrait Acis à la jalousie du cyclope. Tous deux fuient l'île inhospitalière sur la conque marine de la déesse.

GALATÉE, pastorale, musique de Schurer, représentée à Dresde en 1746.

GALATÉE, mélodrame, par Poultier d'Almotte, musique de Bruni, représenté au Théâtre-Français au mois de février 1795. Cette pièce fait suite au *Pygmalion* de J.-J. Rousseau. La musique n'y joue qu'un rôle secondaire.

GALATÉE, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Victor Massé, représenté à l'Opéra-Comique le 14 avril 1852. Le théâtre représente l'atelier de Pygmalion. Le célèbre statuaire a chargé son serviteur Ganymède, être paresseux et gourmand, de la garde de la statue de Galatée, qu'il vient d'achever et dont il est éperdument épris. Midas, opulent sybarite, arrive et demande à voir le chef-d'œuvre. L'infidèle Ganymède, corrompu par quelques écus, écarte le rideau qui voile la statue. Pygmalion entre sur ces entrefaites, il s'emporte contre son esclave et chasse Midas de chez lui. Resté seul avec son idole, l'artiste s'exalte : il veut qu'elle réponde à son ardeur insensée ou détruire l'œuvre de ses mains. Un chœur invisible chante les vers suivants :

O Vénus, des amours suivie,
Ton haleine aux douces chaleurs
Pénètre les bois et les fleurs,
O Vénus ! source de la vie !

PYGMALION.

O Vénus ! sois-moi clémente !
Exauce les vœux
D'un cœur malheureux !
Sur cette beauté charmante,
Répands en ce jour
La vie et l'amour !
O Vénus, que ma voix tremblante
Monte jusqu'à toi !
La lumière pour elle et le bonheur pour moi !
Que par toi sa bouche respire,
Que ton souffle vienne enflammer
Cette lèvre qui peut sourire
Et ce regard qui peut aimer !
Que par toi ce marbre soit femme !
Et que par ton pouvoir vainqueur
Il reçoive une âme,
Il reçoive un cœur !

O ciel! que vois-je! est-ce un prestige!
Est-ce une fièvre de mes yeux?
Sur elle, sur son front, sur sa bouche... ô prodige!
La vie et la chaleur semblent tomber des cieux!
Déjà dans son œil étincelle
Un regard frais et pur!
Déjà, déjà le sang ruisselle
Dans ses veines d'azur;
Dans son corps, une âme nouvelle
Semble se révéler,
Elle écoute et cherche autour d'elle!
Dieux! elle va parler!

Le livret de *Galatée* a des qualités littéraires incontestables et il offre de fort beaux vers. Mais la partie trop comique, la familiarité, nous dirions presque la bassesse du dialogue, gâtent un sujet éminemment lyrique, qui pouvait rester intéressant et réussir sans ces concessions faites à la portion la moins éclairée des habitués de Feydeau. Galatée, à peine devenue femme, a mille caprices, désespère Pygmalion par son ingratitude; elle préfère à son amant mélancolique l'imbécile Ganymède; elle accepte les présents du vieux Midas, dont elle se moque. Elle fait pis encore; elle s'enivre de vin de Chio.

Ah! verse encore!
Vidons l'amphore!
Qu'un flot divin,
De ce vieux vin,
Calme la soif qui me dévore!
Le vin
Est un trésor divin!

Enfin, après cent tours de sa façon, elle se dispose à fuir avec Ganymède, lorsque Pygmalion, guéri à jamais de sa passion par ce nouvel outrage, demande que Galatée redevienne statue:

O toi qui donnas la vie et la beauté,
Pour la seconde fois que ne peux-tu m'entendre,
Vénus! que ne peux-tu lui rendre
Son immobilité!

L'artiste est exaucé, et il vend sans regret la statue à Midas. Ses amis entrent, et Pygmalion leur promet de se consoler en leur compagnie de sa déception. Cette fin est vulgaire et dépare le caractère de l'auteur du chef-d'œuvre.

Oui, mes amis, soyez contents,
Dans la coupe aux flots écumants,
Je veux noyer une folle chimère,
Et j'ai retrouvé mes vingt ans!
A moi, folles maîtresses,
Ephémères tendresses,
Qui ne durent qu'un jour.

M. Jules Barbier aurait dû laisser à M. Scribe cette lapalissade, ces éphémères qui ne durent qu'un jour, comme aussi ne pas imiter de si près la coupe du brindisi de la *Reine de Chypre :*

Tout n'est dans ce bas monde
Qu'un jeu,

dans cette strophe du finale :

Loin des esprits moroses,
Vivons;
Et sur des lits de roses,
Buvons.

La pièce de *Galatée* renferme, comme nous l'avons dit, des choses charmantes et des inégalités regrettables.

La partition de M. Victor Massé a été fort goûtée; elle renferme des mélodies heureuses, d'un tour élégant, et instrumentées avec esprit. Les couplets de la paresse :

Ah! qu'il est doux
De ne rien faire,
Quand tout s'agite autour de nous!

et le brindisi : *Ah! verse encore*, ont obtenu le plus grand succès. Les rôles de Pygmalion et de Galatée ont été créés par Mlle Vertheimber et Mme Ugalde; ceux de Midas et de Ganymède, par Sainte-Foy et Mocker. Cet ouvrage est resté au répertoire. La partition en a été réduite pour le piano par M. Vauthrot.

GALENO, opéra italien, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1676.

GALEOTTO MANFREDI, drame lyrique en trois actes, musique de Corri (Pierre), représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1839.

GALEOTTO MANFREDI, opéra italien, musique de Perelli, représenté à Pavie en 1839.

GALEOTTO MANFREDI, opéra italien, musique de Petrella, représenté à Modène en 1843.

GALLEGO, opéra en quatre actes, musique de J.-N.-C. Gœtze, représenté à Weimar en 1834.

GARA PER LA GLORIA (LA) [*le Départ pour la gloire*], opéra italien, musique de Latilla, représenté à Venise en 1744.

GARDE DE NUIT (LA), opéra-comique en trois actes, musique de Wanson, représenté à Liége, au mois de mars 1836.

GARDE DE NUIT (LA), opéra-comique en trois actes, musique du comte de Feltre, représenté chez la princesse de Vaudemont en 1831.

GARDE DE NUIT DE LIEBESCHAU (LA), opéra en un acte, musique de Woytissek, représenté au théâtre National de Prague ers 1804.

GARE DELL' INGANNO (LE) [*les Querelles, suite de l'imposture*], opéra italien, musique de Orgiani, représenté au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1689.

GARE DI POLITICA E D'AMORE (LE) [*les Querelles de la politique et de l'amour*], opéra italien, musique de Ruggeri, représenté à Venise en 1711.

GARE FRA LIMELLA E VE LA FICCO (LE), farce en patois vénitien, musique de J. Mosca, représentée à Venise vers 1800.

GARE GENEROSE (LE) [*le Débat généreux*], opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Venise en 1712.

GARE GENEROSE (LE) [*le Débat généreux*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1785.

GARE GENEROSE FRA CESARE E POMPEO (LE) [*le Débat généreux entre César et Pompée*], opéra italien, musique de Sarri, représenté à Naples en 1706.

GASCONNADE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Leroi, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau en 1795.

GASPARD LE TYROLIEN, opéra-comique, musique deVolkert, représenté à Leopoldstadt en 1815.

GASPARO, opéra-comique en un acte, paroles de Desforges et Vanderburch, musique de Riffault, représenté à l'Opéra-Comique le 14 janvier 1836, sans succès.

GASTALDA (LA), farce en patois vénitien, musique de J. Mosca, représentée à Venise vers 1800.

GASTIBELZA, opéra en trois actes, paroles de Dennery et Cormon, musique de M. Maillart, représenté à l'Opéra-National le 15 novembre 1847. La musique de Monpou a rendu populaire la ballade de Gastibelza, le fou de Tolède, l'homme à la carabine, et tous les carrefours ont retenti de ce refrain :

Le vent qui souffle à travers la montagne,
Me rendra fou.

Cette chanson a fourni le sujet de la pièce. Gastibelza, le chasseur, assiste à une fête que donne au roi d'Espagne le comte de Saldagne. Dona Sabine, noble dame aimée de Gastibelza, pénètre dans le palais pour y rechercher les preuves de l'innocence de son père, accusé d'avoir tué le fils du roi. Comme elle s'est procuré l'anneau du comte Gastibelza, soupçonne sa fidélité, devient fou et croit se venger en emportant les papiers qui justifient le père de dona Sabine. Ils ne se retrouvent, ainsi que la raison du farouche chasseur, qu'au moment où s'apprête le supplice du prétendu meurtrier. La partition de *Gastibelza* a fait concevoir des espérances que son auteur a pleinement justifiées. Le trio du premier acte, dont la situation est imitée du duo de l'*Honnête homme* de *Robert le diable*, renferme des phrases d'un accent dramatique excellent. On a remarqué le chœur ironique des seigneurs, et, au troisième acte, l'air pathétique de Gastibelza. Les rôles ont été créés par Chenets, Junca, Pauly, Fosse, Delsarte, frère de l'habile professeur de ce nom, Mlles Chérie Couraud et Hetzel.

GASTON DE CLEAULEY, opéra italien, livret de Mme Capecelatro, musique de M. Capecelatro, compositeur napolitain, représenté à Florence en janvier 1855.

GASTON DE FOIX, opéra-séria, musique de Persiani, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1828.

GASTONE E BAJARDO (*Gaston et Bayard*), opéra italien, musique de Liverati, représenté à Londres vers 1815.

GATTO (IL) [*le Chat*], opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Brescia en 1789.

GAULO ED OJTONO, opéra italien, musique de Generali, représenté à Naples en 1812.

GAZETTA (LA), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Venise vers 1812.

GAZETTA (LA), opéra en un acte, musique de Rossini, représenté sur le théâtre des Fiorentini, à Naples, dans l'été de 1816. Cet ouvrage de peu d'importance, le sixième opéra du maître, précéda immédiatement le *Barbier de Séville.*

GAZETTA, OSSIA IL BAGGIANO DELUSO (LA) [*la Gazette ou le Badaud trompé*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Rome en 1789.

GAZETTE DE VIENNE (LA), opéra, musique de Schack, représenté à Vienne vers 1785.

GAZZA LADRA (LA) [*la Pie voleuse*], opéra en deux actes, libretto de Gherardi, musique de Rossini, représenté pour la première fois, sur le théâtre de la Scala à Milan, pendant le printemps de 1817, et ensuite à Paris, le 18 septembre 1821. L'orchestration de ce

ouvrage abonde en détails ingénieux. Le crescendo y est pratiqué de manière à produire des effets que le public de ce temps affectionnait particulièrement. La *Gazza ladra* eut un succès d'enthousiasme, préparé, il faut le dire, par celui de la *Pie voleuse*, à la Porte-Saint-Martin. L'ouverture est ravissante de verve et de *brio*. On dit que ce fut dans cet ouvrage qu'on vit employer pour la première fois le tambour comme instrument dans l'orchestre.

Cette œuvre produisit un effet immense; toutefois certains aristarques, tels que Berton et plusieurs critiques, reprochèrent au compositeur certaines formules trop négligées, des crescendos trop multipliés, des rhythmes trop animés. La *Gazza ladra* reçut à la fois le blâme et l'éloge de ceux qui s'appelaient alors « gens de goût. » Depuis, le succès de cet ouvrage n'a plus trouvé l'ombre d'un contradicteur; tout le monde s'accorde maintenant à regarder cet opéra comme un des chefs-d'œuvre de Rossini. Les mélodies, tantôt bouffes, tantôt sérieuses, brillent continuellement par l'inspiration véritable, et le compositeur a su, par l'effet de sa musique, élever un médiocre mélodrame au rang de la tragédie poignante. Les rôles y sont écrits avec une finesse remarquable. On rit en entendant le podestat, on pleure en entendant Ninette, ou Pippo, ou Fernando. Il y a parfois une grâce villageoise toute charmante dans les morceaux; parfois aussi, le spectateur est profondément ému par des accents pathétiques : tels sont l'air de Fernando, le duo de Ninette et de Pippo, dans la prison, et la fameuse marche du supplice, et la prière de la condamnée. Nous citerons encore, pour le chant, la cavatine *Di piacer mi balza il cor*, air de triomphe de Mme Malibran, et tout récemment pour Mlle Patti; le trio du premier acte; l'air du podestat: *Si, si, Ninetta*, si admirablement chanté par Lablache. La *Gazza ladra* a fait briller le talent de bien des chanteurs; c'est une des partitions qui plaisaient le plus autrefois aux habitués du Théâtre-Italien. Alors on admettait la grâce dans la douleur et les larmes; dans une soirée consacrée aux plaisirs délicats de la sensibilité et du goût, on admettait encore que des intermèdes, des mélodies développées, des hors-d'œuvre, si l'on veut, vinssent distraire pendant quelques instants l'esprit des sombres péripéties du drame. Maintenant, on a remplacé tout cela par un réalisme impitoyable qui intéresse peut-être, mais qui fatigue sans charmer.

GÉANT RAILLÉ (LE), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1823.

GEBESSERTE HAUSTEUFEL (DER) [*le Démon domestique corrigé*, imitation de l'opéra français le *Diable à quatre*], opéra allemand, musique de Lipawsky, représenté à Kornenbourg vers 1810.

GEBESSERTE LORENTZ (DER) [*Laurent corrigé*], opéra allemand, musique d'Eulenstein, représenté à Vienne vers 1810.

GEBURTSTAG (DER) [*l'Anniversaire de naissance*], opéra allemand, musique de J.-G. Nicolaï, écrit en Allemagne vers 1790.

GEBURTSTAG (DER) [*l'Anniversaire de naissance*], opéra allemand, musique de C.-G. Hæser, représenté à Stuttgard en 1814.

GEDOR ou **LE RÉVEIL POUR UNE VIE MEILLEURE**, drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig en 1786.

GEFANGEN VON BOLOGNA (DER) [*le Prisonnier de Bologne*], opéra en trois actes, musique de W. de Gœthe, petit-fils du grand poëte, représenté à Weimar en 1846.

GEHEIME FENSTER (DAS) [*la Fenêtre secrète*], opéra-comique, musique de Aigner, représenté à Vienne en 1826.

GEISTERBRAUT (DIE) [*la Fiancée des esprits*], opéra allemand, musique de Eugène, représenté à Breslau en 1811.

GEISTERINSEL (*l'Ile des esprits*), opéra allemand, paroles de Gotter, musique de Fleischmann (Frédéric), représenté à Ratisbonne en 1796.

GEISTERTHURM (DER) [*la Tour des revenants*], opéra allemand, musique de Ignace Lachner, représenté à Stuttgard en 1847.

GEKOPFTE BRÆUTIGAM (DER), opéra allemand, musique de Ditters, représenté à Oels en 1795.

GELEGENHEIT MACHT DIEBE (*l'Occasion fait le larron*), opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1774.

GELIDAURA, opéra italien, musique de Puesdena, représenté à Venise en 1692.

GELMINA, O COL FUOCO NON SI SCHERZA (*On ne joue pas avec le feu*), opéra italien, musique de Carlo Pedrotti, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, le 3 novembre 1853.

GELOSIA (LA) [*la Jalousie*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome dans le carnaval de 1783.

GELOSIA CORRETTA (LA) [*la Jalousie corrigée*], opéra italien, musique de Carafa (Michel), représenté au théâtre des Florentins, à Naples, en 1815.

GELOSIA CORRETTA (LA), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Milan vers 1826.

GELOSIA PER GELOSIA, opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1768.

GELOSIE (LE), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1786.

GELOSIE (LE), opéra italien, musique de Piccinni (Nicolas), représenté à Naples en 1755.

GELOSIE DI GIORGIO (LE), farce italienne, musique de Generali, représentée à Bologne en 1802.

GELOSIE FORTUNATE (LE), opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Bellune en 1788.

GELOSIE VILLANE (LE), opéra-bouffe en deux actes, musique de Sarti, représenté à Venise en 1776.

GELOSO DI SE STESSO (IL) [*le Jaloux de lui-même*], opéra italien, musique de Palma, représenté en Italie vers 1800.

GELOSO DISPERATO (IL) [*le Jaloux au désespoir*], opéra italien, musique de Robuschi, représenté à Rome en 1788.

GELOSO E LA SUA VEDOVA (IL) [*le Jaloux et sa veuve*], opéra italien, musique de Giosa, représenté au théâtre Carlo-Felice, à Gênes, le 14 novembre 1857.

GELOSO IN CIMENTO (IL) [*le Jaloux à l'épreuve*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Rome en 1775, et à l'Académie royale de musique le 18 janvier 1779. Au milieu des ouvrages offerts aux amateurs de la musique italienne par le directeur De Vismes, ceux-ci préférèrent, et avec raison, la *Frascatana* de Paisiello, et la *Buona figliuola* de Piccinni, aux opéras d'Anfossi, quoique ce compositeur ne manquât pas assurément de mérite.

GELOSO IN CIMENTO (IL), opéra italien, musique de Rossi (Laurent), représenté à Monza vers 1790.

GELOSO RAVVEDUTO (IL) [*le Jaloux repentant*], opéra-buffa, musique de Mercadante, représenté à Rome en 1820.

GELOSO SCHERNITO (IL) [*le Jaloux bafoué*], opéra italien, musique de Pergolèse, représenté à Naples vers 1751.

GELOSO SINCERATO (IL) [*le Jaloux justifié*], opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Naples au printemps de 1805.

GEMELLE (LE) [*les Jumelles*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1774.

GEMELLO (IL) [*le Jumeau*], opéra-bouffe en deux actes, musique du comte Nicolas Gabrielli, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, au printemps de 1845.

GEMELLI RIVALI (I) [*les Jumeaux rivaux*], opéra italien, musique de Sarri, représenté au théâtre des Fiorentini, de Naples, en 1713.

GEMMA DI VERGY, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Milan en 1835 et au Théâtre-Italien de Paris le 16 décembre 1845, pour les débuts du ténor Malvezzi. On remarque dans cet ouvrage une belle cavatine d'un bon sentiment dramatique : *Mi toglieste a un sole*, que le ténor Pietro de Unanne a chantée avec un grand succès à Bergame, patrie du compositeur.

GENEROSE GARE TRA CESARE E POMPEO (LE) [*les Généreux débats entre César et Pompée*], opéra italien, musique de Gabrieli (Domenico), représenté à Venise en 1686.

GENEROSITÀ D'ALESSANDRO (LA), opéra italien, musique de Tricarico, représenté à Vienne en 1662.

GENEROSITÀ DI TIBERIO (LA), opéra italien, musique de Lapis et de Barth. Cordans, représenté à Venise en 1729.

GENEROSITÀ E VENDETTA, opéra italien, musique de Sogner, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, le 9 mars 1824.

GENEROSITÀ POLITICA (LA), opéra italien, musique de Marchi, représenté au théâtre Saint-Samuel, de Venise, en 1736.

GENEVIÈVE, opéra-comique, musique de Adolphe Adam, représenté à Stuttgard en décembre 1856.

GENEVIÈVE DANS LA TOUR, mélodrame,

musique de Junker, représenté à Dettingen en 1790.

GENEVIÈVE DE BRABANT, opéra-bouffe en deux actes et sept tableaux, paroles de MM. Jaime fils et Tréfeu, musique de M. Jacques Offenbach, représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens, le 19 novembre 1859. Même parti pris de parodier les allégories les plus gracieuses, les légendes les plus touchantes, en les faisant voir travesties par le gros côté de la lorgnette et en prenant soin d'en salir les verres.

GÉNIE ASOUF (LE), opéra-comique, musique de Vandenbroeck, représenté au théâtre de la Cité en 1798.

GÉNIE DE LA BOURGOGNE (LE), divertissement, musique de Campra, représenté à l'Académie royale de musique en 1732.

GÉNIES (LES), opéra composé d'un prologue et de quatre entrées, paroles de Fleury, musique de Mlle Duval, représenté à l'Opéra le 18 octobre 1736. Les entrées ont pour titres : les *Nymphes* ou l'*Amour indiscret;* les *Gnomes* ou l'*Amour ambitieux;* les *Salamandres* ou l'*Amour violent;* les *Sylphes* ou l'*Amour vengé.* Voilà bien des amours dans un seul ouvrage. L'auteur accompagna elle-même son opéra sur le clavecin de l'orchestre, singularité qui fut alors très-remarquée; mais le succès n'en fut pas plus brillant.

GÉNIES TUTÉLAIRES (LES), divertissement en un acte, composé à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, par Moncrif, musique de Rebel et Francœur, représenté à l'Opéra le 21 septembre 1751.

GENIO DI HOLSAZIA (IL), opéra allemand, musique de Keiser, représente à Hambourg en 1706.

GENIO E SVENTURA (*Génie et infortune*), opéra italien, musique de Solera, représenté au théâtre de Padoue en 1843.

GÉNOISE (LA), opéra en trois actes, musique de Lindpaintner, joué à Vienne au mois de décembre 1838.

GENOVEVA, opéra allemand, musique de L. Huth, représenté à Neustrelitz en 1838.

GENSERICO, opéra italien, musique de Cesti, représenté à Venise en 1669.

GENSERICO, opéra italien, musique de Partenio, représenté à Venise en 1669.

GENSERICO, mélodrame, musique de F. Niccolini, représenté à Venise vers 1685.

GENSERICUS, opéra allemand, musique de Conradi (Jean-George), représenté à Hambourg en 1693.

GENTLE SHEPHERD (*le Pâtre bien né*), pastorale anglaise, musique de Linley, représentée à Drury-Lane en 1781.

GEORG NEUMARK UND DIE GAMBE, opéra-comique allemand en un acte, musique de Rietz, représenté au théâtre de la Cour, à Weimar, le 25 mai 1859.

GEORGET ET GEORGETTE, opéra-comique en un acte, en prose, mêlé d'ariettes et de vaudevilles, représenté sur le théâtre de la foire Saint-Laurent, le 28 juillet 1761. Cette pièce, fort plaisante, a pour auteur Harny de Guerville. Le fond en est puisé dans le conte des *Oies du frère Philippe;* une des scènes reproduit celle du rendez-vous de *Joconde;* enfin les scènes V et VI sont imitées d'une pièce anglaise, *The tempest*, qu'on trouve dans les *Fragments de Destouches.* On voit que Harny ne s'est pas mis en frais d'imagination; il s'est contenté de donner des noms nouveaux à ses personnages. La musique a été composée par Alexandre, violoniste distingué du XVIIIe siècle, qui a fait représenter trois opéras à la Comédie-Italienne.

GEORGETTE ou **LE MOULIN DE FONTENOY**, opéra-bouffe en un acte, paroles de G. Vaez et Alphonse Royer, musique de M. Gevaërt, représenté au Théâtre-Lyrique le 28 novembre 1853. La jolie meunière a quatre prétendants : le notaire, M. Corbin, le régisseur, M. Clovis, fermier, et André, son neveu. Il va sans dire que les trois premiers sont vieux, ridicules, bafoués, bernés de mille manières, et qu'André seul a su régner sur le cœur de Georgette. La pièce est amusante. La musique a fixé sur son auteur l'attention du monde musical. Après une petite ouverture vive et accorte, instrumentée avec élégance, on a remarqué les couplets de Georgette, le trio des prétendants : *Pour couronner un si beau feu,* qui est écrit dans un style bouffe excellent; le duo : *Le cœur me bat, le mien de même*, et un quatuor comique bien traité. Ce petit ouvrage a été chanté par Pujol, Cabel, Grignon, Leroy et Mlle Girard.

GÉORGIENNES (LES), opérette, paroles de M. Jules Moineaux, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 16 mars 1864. La scène se passe dans un petit village de Géorgie, dont un pacha fait le siége pour remonter son sérail. Les femmes font une

sortie et s'emparent du pacha lui-même. Cette pièce burlesque n'a pas eu de succès. La musique en a paru assez agréable; on a remarqué le chœur des Géorgiennes, l'air du pacha, les couplets du capitaine Zulma-Bouffar, et enfin une espèce de *Marseillaise*, chantée par des femmes. Cette opérette a été jouée par Léonce, Pradeau et Mlle Saint-Urbain.

GERETTETE TROJA (DIE) [*Troie sauvée*], opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté en Allemagne vers 1758.

GERMANICO, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1716.

GERMANICO IN GERMANIA, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Rome en 1732.

GERMANICO SUL RENO (*Germanicus sur le Rhin*), opéra italien, musique de Legrenzi, représenté à Venise en 1676.

GERMANICUS, tragédie lyrique, musique de Kienlen, représentée à Berlin en 1818.

GERMONDO, opéra italien, musique de Traetta, représenté à Londres en 1776.

GEROMA LA CASTANECA (*Géroma la joueuse de castagnettes*), opéra-comique appelé en Espagne *zarzuela*, en un acte, musique de Soriano-Fuertes, représenté à Madrid vers 1840.

GERUSALEMME CONVERTITA (*Jérusalem convertie*), opéra italien, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1734.

GERUSALEMME LIBERATA (*Jérusalem délivrée*, opéra italien, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1688; traduit en allemand par Fiedeler, et représenté, sous le titre de *Armida*, à Hambourg en 1695.

GERUSALEMME LIBERATA, opéra italien, musique de Righini, représenté à Berlin en 1802.

GERVAIS ou **LE JEUNE AVEUGLE**, opéra en un acte, musique de Beauvarlet-Charpentier, représenté au théâtre des Jeunes-Artistes en 1802. Ce compositeur était un organiste d'une certaine réputation, mais dont les ouvrages sont bien médiocres.

GESPENST (DAS) [*le Spectre*], opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1774.

GESPENST MIT DER TROMMEL (DAS) [*le Spectre jouant du tambour*], opéra allemand, musique de Ditters, représenté à Oels en 1794.

GESPENST MIT DER TROMMEL (DAS) [*le Spectre jouant du tambour*], opéra-comique, musique de Grætz, représenté à Munich vers 1800.

GESSLERBESCHWŒRUNG (*la Conjuration contre Gessler*), opéra allemand, musique de Cartellieri (Casimir-Antoine), représenté à Berlin en 1793.

GESSNER, opéra polonais, musique de Nidecki, représenté à Varsovie vers 1845.

GESÙ PRESENTATO NEL TEMPIO, œuvre lyrique religieuse, musique de Caldara, exécutée à Vienne en 1735.

GIACOBBE, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Palerme vers 1848.

GIAELE, opéra italien, musique du P. Diogenio Bigaglia, religieux bénédictin, représenté à Venise en 1731.

GIAFFAR ET ZAÏDE, opéra, musique d'Eule, représenté à Hambourg en 1800.

GIANGUIR, opéra italien, livret de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1724.

GIANGUIR, opéra italien, livret de Zeno, musique de Brivio, représenté à Londres en 1742.

GIANGUIR, opéra italien, livret de Zeno, musique de Ciampi (François), représenté à Venise en 1761.

GIANNI DI CALAIS, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté en Italie en 1830.

GIANNI DI CALAIS, opéra-bouffe, livret de Gilardoni, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1828, et sur le Théâtre-Italien, à Paris, le 17 décembre 1833. Cet ouvrage est court, mais renferme de jolies choses, entre autres un duo chanté par Rubini et Tamburini, une charmante barcarolle : *Una barchetta*, et une cavatine fort gracieuse chantée par Rubini : *Fasti ! pompe !*

GIANNI DI CALAIS, opéra italien, musique de Panizza, représenté à Trieste en 1834.

GIANNI DI PARIGI (*Jean de Paris*), opéra italien, paroles de Felice Romani, d'après la pièce française, musique de Morlacchi, représenté au théâtre de la Scala, de Milan, en

1818. Dans le premier acte, on a applaudi l'introduction, le terzetto, le duetto et le finale; dans le second, un duo bouffe et une romance. Les rôles de Gianni, du sénéchal, de l'aubergiste, de la princesse de Navarre et du page, ont été chantés par David, Ambrosi, Pacini, la Camporesi et la Gallianis. L'ouvrage fut donné à Dresde dans le mois de mars 1819. Morlacchi a joui d'une grande réputation au delà des monts. Le comte Rossi-Scotti a consacré à la mémoire de ce compositeur une étude développée et fort intéressante.

GIANNI DI PARIGI, opéra italien d'après le livret français, musique de Speranza, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1836, et à Gênes en 1837.

GIANNI DI PARIGI, opéra italien, imité de l'opéra-comique français, musique de Donizetti, représenté à Milan en 1839.

GIANNINA E BERNADONE, opéra en deux actes, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1788, et à Paris le 18 juillet 1801.

GIAOUR (LE), opéra en trois actes, musique de Bovery, représenté à Lyon, Amsterdam et Anvers de 1840 à 1848.

GARDINIERA BRILLANTE (LA), opéra italien, musique de Sarti, représenté en Italie en 1758.

GIARDINIERA BRILLANTE (LA), opéra italien, musique de Paini, représenté en Italie vers 1800.

GIARDINIERA CONTESSA (LA), opéra italien, musique de Latilla, représenté à Venise vers 1790.

GIASONE (*Jason*), opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Venise en 1649.

GIASONE E MEDEA, opéra italien, musique de Andreozzi, représenté à Saint-Pétersbourg en 1784.

GIBBY LA CORNEMUSE, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique le 19 novembre 1846. Le roi Jacques VI, fils de Marie Stuart, se trouve entouré de courtisans qui conspirent sa perte. Un pauvre berger écossais, joueur de cornemuse, déjoue le complot et sauve les jours du monarque, en même temps qu'il charme ses ennuis en lui chantant des ballades nationales. Jacques, à son tour, dissipe les scrupules superstitieux de Gibby le pâtre, et lui fait épouser la gentille Marie Pattison, qu'il aime. Cet opéra renferme des morceaux remarquables et abonde en heureuses mélodies. L'ouverture a de la couleur locale; un air montagnard dialogué entre le hautbois, les flûtes et les violoncelles, lui donne de l'unité et de l'intérêt. Les couplets : *Dans mon métier de tavernier*, le duo syllabique, l'imitation de l'orage par l'orchestre, sont les parties les plus saillantes du premier acte. Le morceau capital du second acte, et même de tout l'ouvrage, est le duo du déjeuner entre le roi et le pâtre. Le compositeur y a introduit un air national d'un beau caractère. Roger jouissait alors de tout l'éclat de sa voix sympathique et vibrante. Il électrisait la salle en chantant cette phrase : *l'Ennemi a pâli;* le trio qui suit : *Non, ce n'est point un rêve,* offre des harmonies suaves et distinguées; le chœur : *Oui, cet hymen-là bientôt se fera*, est un canon d'un joli effet. Le troisième acte contient encore deux beaux morceaux : l'air pathétique de Roger : *Non, non, je n'ai pas le courage de désoler ainsi son cœur,* et son duo avec Marie Pattison. Grignon, Bussine et Hermann-Léon, Henri et Mlle Delille ont créé les rôles dans cet opéra, qui nous paraît avoir été, avec celui de la *Fanchonnette*, la meilleure partition écrite par M. Clapisson.

GIGE IN LIDIA (*Gygès en Lydie*, opéra italien, musique de Gabrieli (Domenico), représenté à Bologne en 1683.

GIL BLAS DE SANTILLANE, opéra allemand, musique de Koehler, représenté à Brunswick vers 1845.

GIL BLAS, opéra-comique en cinq actes, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Semet, représenté au Théâtre-Lyrique le 23 mars 1860. Quelque séduisant que soit le titre, la pièce manque d'intérêt. Ce n'est qu'une suite d'aventures, d'épisodes qui exigent une exposition nouvelle, une nouvelle mise en scène. De tous les romans, celui de Le Sage se prêtait le moins à un arrangement dramatique, parce que, d'une part, il offre plutôt une étude psychologique qu'une action, et, d'autre part, parce qu'on n'y rencontre aucune trace de sensibilité. Le *Gil Blas* de M. Semet est d'ailleurs une partition importante et qui renferme de fort jolis morceaux : la chanson à boire de Gil Blas; les couplets d'Aurore : *Quel dommage;* ceux de la soubrette et du comédien Zapata, au troisième acte; et enfin

ceux que chante Gil Blas pour se faire convier au festin et qui ont obtenu un grand succès. Le morceau qui a le plus de valeur comme inspiration musicale est le petit chœur de valets au cinquième acte. Mme Ugalde a joué et chanté le rôle de Gil Blas avec un talent remarquable. Elle a été secondée par Mlle Girard et par Meillet.

GILLES EN DEUIL, opéra-comique, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Variétés vers 1804.

GILLES, GARÇON PEINTRE, Z'AMOUREUX ET RIVAL, parodie en un acte du *Peintre amoureux de son modèle*, par Anseaume, musique de Laborde, représentée au théâtre de la foire Saint-Germain, le 2 mars 1758. L'acteur Bouret jouait, dit-on, très-bien le rôle de Gilles, et faisait à un mannequin l'aveu de sa flamme d'une façon fort plaisante. La musique fut l'œuvre de début de Benjamin de Laborde, l'auteur de l'*Essai sur la musique ancienne et moderne*, vaste compilation plutôt littéraire qu'artistique, dans laquelle la partie musicale est la plus faiblement traitée. Laborde a fait représenter sans succès sept ou huit opéras.

GILLES RAVISSEUR, opéra-comique en un acte, paroles de Thomas Sauvage, musique de Albert Grisar, représenté à l'Opéra-Comique le 21 février 1848. Dans cette charmante fantaisie, on voit reparaître les personnages si aimés du public de l'ancien théâtre de la foire, Léandre, Gilles, Crispin, Cassandre et Colombine. Le beau Léandre enlève la pupille de Cassandre, en même temps que Crispin, valet de celui-ci, vole une pendule à son maître. Le tuteur, furieux, poursuit les ravisseurs, qui troquent leurs habits; les équivoques les plus bouffonnes se succèdent. Pupille et pendule se retrouvent; celle-ci dans les mains du tuteur, et celle-là épouse de Léandre. Gilles reste ébahi comme toujours, et ne comprend pas. La musique que M. Grisar a écrite sur ce canevas est d'une grâce, d'une finesse et d'un sentiment exquis. Le style est de convention, ainsi que la donnée de la pièce l'exigeait, mais cette difficulté n'en est jamais une pour le talent souple et ingénieux de M. Grisar. Après l'ouverture, fort jolie, nous rappellerons le trio : *Voici l'heure où ma belle*, qui résume les qualités les plus saillantes de la comédie musicale; le duo bouffe entre Gilles et Crispin : *Pour cette affaire;* les couplets de Colombine : *Le gros Mondor*, et l'air bouffe de Gilles : *Joli Gilles, joli Jean.* Ce petit ouvrage est resté longtemps au répertoire comme lever de rideau. Il a été interprété par Mocker, Hermann-Léon, Sainte-Foy, Emon et Mlle Lemercier.

GINEVRA, opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1753.

GINEVRA DEGLI ALMIERI, opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Turin vers 1798.

GINEVRA DEGLI ALMIERI, opéra italien, musique de Paër, représenté à Dresde en 1802.

GINEVRA DEGLI ALMIERI, opéra italien, musique de Levi, représenté à Trieste en 1838.

GINEVRA DEGLI ALMIERI, opéra italien, musique de Mabellini, représenté au théâtre de Carignan, à Turin, dans l'automne de 1841.

GINEVRA DI MONREALE, opéra italien, musique de Combi, représenté à Gênes en 1839.

GINEVRA DI SCOZIA (*Ginèvre d'Ecosse*), opéra italien, musique de Isouard Nicolo, représenté à Malte vers 1798.

GINEVRA DI SCOZIA, opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1800.

GINEVRA DI SCOZIA, opéra italien, musique de J.-S. Mayer, représenté à Trieste en 1801.

GINEVRA DI SCOZIA, opéra italien, musique de Giuseppe Rota, représenté au Theatro-Grande, à Turin, en octobre 1862.

GINEVRA DI SCOZIA, opéra italien, musique de Sarri, représenté au théâtre San-Bartolomeo, de Venise, en 1720.

GINEVRA DI SCOZIA, opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Turin vers 1801.

GINEVRA, INFANTA DI SCOZIA, opéra italien, musique de Bassani, représenté à Ferrare en 1690.

GINEVRA PRINCIPESSA DI SCOZIA, opéra italien, musique de Vivaldi, représenté à Florence en 1736.

GIOAS, RE DI GIUDA (*Joas, roi de Juda*), opéra italien en deux actes, livret de Métastase, musique de Caldara, représenté à Vienne

en 1726. Racine avait écrit sa tragédie d'*Athalie* en 1690, le célèbre *poeta Cesareo* paraît s'en être inspiré dans son *Gioas, re di Giuda*. Le plan de la pièce est à peu près le même; Abner est remplacé par un des chefs des lévites nommé Ismaël, et Josabeth, par Sebia di Bersabea, veuve du roi Ochosias. Il y a aussi des chœurs de jeunes filles israélites et de lévites. Les airs chantés dans cet ouvrage sont les suivants : *Figlia, rasciuga il pianto; Ho spavento d'ogn 'aura, d'ogn 'ombra; Ah l'aria d'intorno*, par Atalia; *Penso nel tuo dolor; Ah! se ho da vivere*, par Gioas; *D'insolito valore; Tu compir così proccura*, par Giojada; *Nel mirar le soglie, oh Dio; Armati di furore; Ah che vuol dir quest' ira*, par Sebia; *Pianta così, che pare*, par Ismaele; *Là nel suo tempio istesso*, par Matan; et les chœurs de lévites : *Lietra regna, e lieta vivi; Fè giuriamo, e Dio ne privi.*

GIOAS, RE DI GIUDA (*Joas, roi de Juda*), opéra biblique, musique de Wageneil, écrits à Vienne vers 1762.

GIOCASTA, REGINA D'ARMENIA (*Jocaste, reine d'Arménie*), opéra italien, musique de C. Grossi, représenté à Florence en 1698.

GIOCATORE (IL) [*le Joueur*], intermède, musique de Auletta, représenté à Paris en 1752.

GIOCATORE (IL) [*le Joueur*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Turin vers 1776.

GIOCATORE AMOROSO (IL) [*le Joueur amoureux*], intermède à deux personnages, musique de Lucchesi, représenté à Venise vers 1772.

GIOCATORE FORTUNATO (IL) [*le Joueur heureux*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1788.

GIOCHI D'AGRIGENTO (I) [*les Jeux d'Agrigente*], opéra italien en trois actes, livret de Métastase, musique de Paisiello, représenté sur le théâtre de la Fenice, à Venise, en 1796.

Les principaux personnages sont : Aspasia (soprano), Clearco (haute contre), Filosseno (ténor), Eraclide (ténor), Cleone (basse. L'ouvrage commence par l'air d'Eraclide : *Vedrò ridente il sole*, suivi du chœur : *Della zeffiria Locri*, et de l'air d'Egesta : *Sò che tacer dovrei.* Après une tempête accompagnée de tonnerre et de grêle, on entend l'air d'Aspasia : *Stridea da un lato il vento*, hérissé de brillantes vocalises ; les airs de Cleone : *In van di pianto amaro*, et de Clearco : *Sognai tormenti*, sont peu brillants ; mais le terzetto entre Aspasia, Clearco et Eraclide : *Gelido palpitante*, est très-dramatique; il termine le premier acte. Le second acte débute par un chœur d'un joli effet : *Fortunati naviganti*, suivi d'un autre chœur de jeunes filles non moins gracieux : *Vieni, o real donzella*, et d'une *preghiera* à trois voix. La scène dans laquelle l'obscurcissement du ciel, les éclats de la foudre annoncent la colère de la divinité, est rendue faiblement par l'orchestre. Ces choses n'ont été bien exprimées que par Glück et par Spontini. Il y a encore un bon air, avec chœurs, chanté par Eraclide : *Stupido io son;* puis vient celui d'Aspasie : *Che vi faci averse stelle*, qui est pathétique et digne de l'auteur de la *Nina;* l'air de Clearco : *Nuove ognor funeste pene*, termine le second acte. Les morceaux les plus saillants du troisième, sont le duetto d'Aspasia et de Clearco : *Si scorda, ô cara*, et un terzetto encadré dans le finale.

GIOJA DOPO IL DUOLO (LA) [*la Joie après la douleur*], opéra en deux actes, musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1776.

GIOIELLO (IL) [*le Joyau*], opéra italien, musique de Lillo, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1836.

GIOJA PUBBLICA (LA) [*la Joie publique*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1831.

GIONATA (*Jonathas*), opéra italien, livret de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1728.

GIORDANO PIO, opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1700.

GIORGIO IL BANDITO (*Georges le bandit*), opéra italien, musique de M. Forchini, représenté à Constantinople en mars 1864.

GIORNO DEGLI EQUIVOCI (IL) [*la Journée aux équivoques*], opéra italien, musique de Fabrizzi, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1831.

GIORNO DELLE NOZZE (IL) [*le Jour des noces*], opéra italien, musique de Ortolani, représenté à Sienne en 1837.

GIORNO DI NOZZE (IL), opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1704.

GIORNO DI NOZZE (UN) [*Un jour de noces*], opéra-bouffe italien, musique de Devasini, représenté au conservatoire de Milan en 1842.

GIOVANNA D'ARCO, opéra italien, musique de Andreozzi, représenté au Grand-Théâtre de Venise en 1793.

GIOVANNA D'ARCO, opéra italien, musique de Vaccaj, représenté à Venise vers 1827.

GIOVANNA D'ARCO, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à la Scala, à Milan, le 12 mars 1830.

GIOVANNA D'ARCO, opéra italien en trois actes, livret de M. Solera, musique de M. Verdi, représenté pour la première fois à la Scala de Milan, en février 1845. La première représentation de cet ouvrage a eu lieu aux Italiens de Paris, le samedi 28 mars 1868, avec une pompe et des frais de mise en scène inusités et qui auraient pu être mieux employés.

Il est impossible d'imaginer un livret qui offense plus outrageusement l'histoire de France que celui de M. Solera. Il a l'air d'une gageure. Quelle idée s'est donc faite M. Verdi de l'autorité des traditions nationales françaises pour accepter une telle donnée? Quelle opinion pouvons-nous, à notre tour, concevoir de son goût littéraire? La France s'est vengée généreusement, comme toujours, en adoptant les œuvres saillantes du maître parmesan et en consacrant sa gloire par ses suffrages; mais ce n'était pas une raison pour qu'on reprît cette erreur de sa jeunesse, qu'il aurait dû depuis longtemps désavouer. En deux mots, Jeanne d'Arc est aimée du dauphin, et elle répond à son amour; son propre père joue un double rôle, aussi ignoble qu'invraisemblable, et livre sa fille aux Anglais. Le dénoûment se passe à Compiègne. Jeanne revient blessée au troisième acte, et, après avoir embrassé l'oriflamme, elle meurt de sa blessure, dans les bras de Charles VII et de son père.

Quelques jours après la première représentation en France de cette turpitude, le 2 avril 1868, la tour de Jeanne d'Arc s'écroula à Compiègne, avec un fracas épouvantable, jonchant la voie publique et les cours des maisons voisines de ses débris quatre fois séculaires. Un enfant fut sauvé miraculeusement. L'année précédente, à Rouen, un monastère de religieuses avait été dépossédé de de la garde du donjon, où notre libératrice avait été enfermée, et cette tour est livrée aux hasards d'une souscription publique. Il est providentiel que la sainte fille ne laisse plus de traces de son passage dans le beau pays de France, où l'on veut ériger une statue à son calomniateur à l'aide des deniers populaires, et où la société polie applaudit à l'indigne livret de M. Solera, mis en musique par M. Verdi, le premier compositeur de l'Italie. On a répété à satiété dans la presse, à cette occasion, l'adage connu : *Ab ungue leonem.* Il est incontestable que la partition de la *Giovanna d'Arco* offre des beautés musicales qui ont, toujours et partout, mérité d'être remarquées; mais l'auteur n'était pas un adolescent, pas même un jeune homme; il avait alors trente et un ans. On a à cet âge la responsabilité du choix d'un poëme et la maturité du talent.

Laissons donc là le poëme; oublions-le s'il est possible. M. Verdi, d'ailleurs, nous rendra la tâche assez facile; car sa musique semble se soucier assez peu de l'interpréter fidèlement, et c'est le cas de dire ici : *Traduttore, traditore.* Elle en fait ressortir en maint endroit la conception fausse et ridicule. Que l'on ne soit pas surpris de la vivacité de notre critique. C'est un patriote qui répond à des patriotes. Les morceaux les plus saillants du premier acte sont le récit et la cavatine : *Sotto una quercia parvemi*, chanté par Niccolini; la cavatine : *Sempre all' alba ed alla sera*, chantée par Mlle Adelina Patti, qui a revêtu l'armure de l'héroïne et qui a prêté son admirable talent au rôle le plus ingrat de son répertoire; un trio sans accompagnement. Dans le second acte, l'air de baryton : *Franco son io*, et la romance : *Speme al vecchio*, chantés par le père de Jeanne (Steller); mais la marche triomphale et les chœurs d'anges et de démons produisent bien peu d'effet. Ce finale est manqué. Le compositeur se relève au troisième acte. Après la description orchestrale assez médiocre d'une bataille, on remarque la romance de Carlo : *Quale piu fido amico* et une belle marche funèbre avec chœurs. Les masses chorales y sont employées avec la plus heureuse habileté. L'effet musical est excellent; mais ce morceau, d'une qualité supérieure, est lié trop intimement à une situation absurde pour garantir l'avenir de ce détestable ouvrage.

GIOVANNA DI CASTIGLIA (*Jeanne de Castille*), opéra italien, musique de Chiaramonte, représenté au théâtre Carlo-Felice de Gênes, le 12 février 1852.

GIOVANNA LA PAZZA (*Jeanne la folle*), opéra italien en trois actes, musique d'Emmanuel Muzzio, représenté au théâtre italien de Bruxelles en 1851. Il a été interprété par Lucchesi Morelli, Mmes Medori et Aldini.

GIOVANNA PRIMA, REGINA DI NAPOLI (*Jeanne Ire, reine de Naples*), opéra italien, musique de Granara, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, au mois de janvier 1836; cet ouvrage n'eut aucun succès, malgré le talent de Mlle Ungher, de Salvadori et d'Ambrogi.

GIOVANNA PRIMA, REGINA DI NAPOLI (*Jeanne Ire, reine de Naples*), opéra italien, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté à Lisbonne en 1841.

GIOVANNA PRIMA, REGINA DI NAPOLI (*Jeanne Ire, reine de Naples*), opéra sérieux, musique de Malipiero, représenté à Padoue en 1842.

GIOVANNA II, REGINA DI NAPOLI (*Jeanne II, reine de Naples*), opéra italien, musique de Coccia, représenté à Naples en 1836.

GIOVANNA SHORE (*Jane Shore*), opéra italien, musique de Conti (Charles), représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1830.

GIOVANNA SHORE, opéra italien, musique de Bonetti, représenté à Barcelone en mars 1853, et repris à Cadix en septembre 1864.

GIOVANNA VALLESE (*Jeanne de Valois*), opéra italien, musique de Agnelli, représenté à Naples vers 1840.

GIOVANNI BANIER, OSSIA IL CASTELLO DI AROLTE, opéra en deux actes, musique de Aspa, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1830.

GIOVE (*Jupiter*), opéra italien, musique de Rust (Jacques), représenté en Italie. en 1776.

GIOVE DI ELIDE FULMINATO, opéra italien, musique de Uccellini, représenté à Parme en 1677.

GIOVE DI GRASSO (IL), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1827.

GIOVENTÙ DI CESARE (LA), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Milan en 1817.

GIOVENTÙ DI ENRICO V (LA) [*la Jeunesse de Henri V*), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Palerme vers 1817.

GIOVENTÙ DI ENRICO V (LA) [*la Jeunesse de Henri V*], opéra italien, musique de J. Pacini, représenté en Italie vers 1824.

GIOVENTÙ DI ENRICO V (LA) [*la Jeunesse de Henri V*), opéra en deux actes, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à New-York en 1827.

GIOVENTÙ DI ENRICO QUINTO (LA), opéra italien en deux actes, musique de L.-J.-F. Hérold, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1815. Cet opéra-buffa fut écrit par le célèbre compositeur la troisième année du séjour qu'il fit en Italie, où il avait été envoyé à titre de pensionnaire de l'Académie. C'était une entreprise hardie que de donner un ouvrage dans une ville où ceux de Paisiello, de Zingarelli et de Meyer jouissaient de la faveur du public. Le résultat justifia cette tentative. Son opéra réussit, quoiqu'il fût écrit dans le style français. Les Napolitains, qui se piquaient alors d'avoir le goût difficile, trouvèrent originale une facture qui reproduisait les formes de mélodie et d'accompagnement qui signalaient l'élève de Méhul.

GIOVENTÙ DI ENRICO V (LA), opéra italien, musique de Carlini, représenté à Naples en 1821.

GIOVENTÙ DI ENRICO V, opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Dresde en 1821.

GIOVENTÙ DI ENRICO V (LA), opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Venise vers 1837.

GIRAFE (LA), vaudeville, musique de Drechsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1835.

GIRALDA ou LA NOUVELLE PSYCHÉ, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 20 juillet 1850. Cet ouvrage est le meilleur, au point de vue musical, du compositeur populaire. Les situations variées et piquantes du livret lui ont offert une occasion excellente de s'abandonner à sa verve ingénieuse et à de jolis détails d'instrumentation. La donnée de la

pièce est aussi invraisemblable et aussi peu poétique que celle de la plupart des autres opéras-comiques de Scribe. Les scènes en sont toutefois généralement amusantes. Un roi d'Espagne accompagne la reine dans un pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle, et s'arrête dans la ferme de Ginès, fiancé de Giralda. Celle-ci aime en secret un cavalier qu'elle rencontre sans cesse sur son chemin, mais dont elle n'a pu connaître les traits. Ce cavalier, d'ailleurs nommé don Manoël, est obligé de se cacher pour je ne sais quel délit politique. Il donne au meunier Ginès six cents ducats pour prendre sa place à l'autel, et il devient l'époux de Giralda. Apprenant l'arrivée du roi, le nouveau marié prend la fuite. Pendant son absence, mille incidents se succèdent, et la pauvre Giralda se croit tour à tour l'épouse de Ginès, d'un vieux seigneur nommé don Japhet, jusqu'à ce que la reine, ayant accordé la grâce de don Manoël, celui-ci vienne enfin se déclarer le vrai mari de celle qu'il aime. L'ouverture se compose d'un *fandango* assez joli. On y remarque un passage chromatique d'un bel effet. Au premier acte, on distingue un chœur accompagné de castagnettes, une ariette de Giralda, un duo bouffe et un autre duo charmant : *Dans l'église du village*, dont la reprise : *Ah! l'excellente affaire* a beaucoup d'entrain. L'air de basse, chanté par Bussine, est d'une bonne facture. Au second acte, nous signalerons le duo : *Dieu d'amour et de mystère*, et le finale dans lequel Mlle Miolan exécutait des tours de force d'agilité vocale. Le troisième acte renferme aussi un quintette bouffe : *Eh! eh! eh! bien traité*, et les couplets de Giralda : *Mon mari, mon vrai mari.* Mlle Miolan, Mlle Meyer, Bussine, Audran, Sainte-Foy et Ricquier ont interprété avec talent cette aimable partition, qui a été réduite pour le piano par M. Vauthrot.

GIRALDA, livret imité de la pièce française, musique de Cagnoni, représenté à Milan au mois de mai 1852.

GIRELLO (IL) [*le Toton*], *Dramma burlesco per musica*, opéra italien, paroles et musique de Acciajuoli, représenté à Modène en 1675 et à Venise en 1682.

GISELLE, opéra anglais en trois actes, musique de M. Edward Loder, représenté à Londres à Princess-Theatre en 1846. Cet ouvrage n'a pas eu de succès.

GISMONDA E MENDRISIO, tragédie lyrique, musique de De Paolis, représentée au théâtre Valle, à Rome, dans l'été de 1843.

GISMONDO DE MENDRISIO, opéra italien, musique de Louis Badia, représenté à Bologne en 1846.

GITANA (LA) [*la Bohémienne*], opéra en quatre actes, musique de M. Rey, représenté à Bordeaux en mars 1864.

GITANO (IL) [*le Bohémien*], opéra en quatre actes, paroles de Partouneaux, musique de Fontmichel, représenté à Marseille au mois d'avril 1834. Le sujet est tiré du roman d'Eugène Sue *Plick et Plock*. Cet opéra, dû à la collaboration de deux auteurs provençaux, a été acclamé naturellement par leurs compatriotes ; néanmoins l'ouvrage par lui-même a du mérite. On cite les couplets du gitano et la romance du gouverneur, chantée par Serda. M. de Fontmichel a été élève de Chelard et a obtenu le deuxième grand prix de l'Institut.

GIUBILO DELLA SALZA (IL), opéra italien, musique de Caldara, représenté à Salzbourg en 1716.

GIUDITTA, opéra sacré, musique de Cimarosa, exécuté à Rome en 1770.

GIUDITTA, opéra sacré, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1830.

GIUDITTA, opéra sacré, musique de Peri, représenté à Florence en septembre 1861, et sur le théâtre Communal de Trieste le 23 septembre 1865.

GIUDIZIO DI NUMA (IL) [*le Jugement de Numa*], opéra italien, musique de Federici, représenté à Milan en 1803.

GIUDIZIO DI PARIDE (IL) [*le Jugement de Pâris*], opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1699.

GIUDIZIO DI PARIDE (IL) [*le Jugement de Pâris*], opéra italien, paroles de Villati, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1752.

GIUDIZIO DI PARIDE (IL) [*le Jugement de Paris*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1803.

GIUDIZIO DI SALOMONE (IL) [*le Jugement de Salomon*], opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1697.

GIUDIZIO UNIVERSALE (IL) [*le Jugement dernier*], oratorio, poésie d'Onofrio Abbate,

musique de Raimondi, exécuté à Palerme en 1848.

GIULIA DI TOLOSA, opéra semi-sérieux, musique de Gabrielli (le comte Nicolas), représenté au théâtre del Fondo en 1847.

GIULIA E SESTO POMPEO (*Julie et Sextus Pompée*), opéra sérieux, musique de Soliva, représenté en 1818.

GIULIA ou **LES CORSES**, opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté au théâtre Royal, à Stuttgard, en décembre 1853.

GIULIETTA, opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1792.

GIULIETTA E PICROTTO, opéra italien, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1790.

GIULIETTA E ROMEO, opéra italien, musique de Marescalchi, représenté à Rome en 1789.

GIULIETTA E ROMEO, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Milan en 1796. Il y a dans cet ouvrage un beau duo : *Dunque mio ben*, pour soprano et contralto, et un air célèbre : *Ombra adorata, aspetta*. Crescentini, Bianchi et Mme Grassini en créèrent les rôles principaux.

GIULIETTA E ROMEO, opéra italien, musique de Vaccaj, représenté à Milan en 1826 et à Paris le 11 septembre 1827. La scène des tombeaux est très-belle et a été substituée à celle que Bellini a écrite dans son opéra de *I Capuletti*.

GIULIO CESARE, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1723.

GIULIO CESARE, opéra italien, musique de Perez, représenté à Lisbonne en 1762.

GIULIO CESARE IN ALESSANDRIA, opéra italien, musique de Novi, représenté à Milan en 1703.

GIULIO CESARE IN EGITTO, opéra italien, musique de Sartorio, représenté à Venise en 1677.

GIULIO CESARE TRIONFANTE, opéra italien, musique de Freschi, représenté à Venise en 1682.

GIULIO D'ESTE, opéra italien, musique de Fontana (Uranio), représenté à Padoue en 1842.

GIULIO FLAVIO CRISPO, opéra italien, musique de l'abbé Capelli, représenté à Rovigo en 1722.

GIULIO SABINO, opéra italien en trois actes livret de Métastase, musique de Giuseppe Sarti, représenté au théâtre de San-Benedetto de Venise en 1781. L'ouverture est assez développée pour le temps, quoiqu'elle ait été écrite avec des éléments fort simples, le quatuor, des hautbois, des trompettes et une contrebasse. Ecrite en *ut*, elle est suivie d'un andante en *fa* qui sert d'introduction. Les personnages sont : Giulio Sabino, Arminio, Annio, Tito, Voadice, Epponina. Parmi les airs les plus intéressants que nous offre la partition, nous citerons ceux de Giulio Sabino, la cavatine *Pensieri funesti* et son allegro très-dramatique ; l'air d'Arminio : *Già al mormorar del vento*, orné de hardies vocalises ; l'air d'Epponina : *Trema il cor*, qui est écrit très-haut et monte au *ré* plusieurs fois ; l'air de Voadice : *Se questa o cor tiranno ;* l'air magnifique de Tito : *Già vi sento e già v'intendo ;* celui de Sabino : *Là tù vedrai chi sono*, d'une virtuosité vocale extraordinaire. Ce rôle a été écrit pour le chanteur Pacchierotti, et celui d'Epponina, pour la signora Pozzi. Leur grand duo du premier acte, *Come partir poss'io*, est d'un grand intérêt artistique. Il est mouvementé, dramatique, et, n'était une suite de *gorgeggi* qui accuse trop le goût du temps, il ferait encore beaucoup d'effet. Dans le second acte, nous nous contenterons de citer l'air d'Annio, le ténor de l'ouvrage : *Quando il pensier ;* celui d'Arminio, haute contre : *Da quel dì ;* l'air de Tito, d'un beau caractère : *Tigre ircana in selva ombrosa*, chaleureusement soutenu par le quatuor. Un très-beau largo, chanté par Sabino : *Cari figli*, et un terzetto final peu saillant. Le troisième acte est le moins considérable de cette volumineuse partition. On y remarque l'andante chanté par Epponina, et la scène dans laquelle les deux époux, privés de leurs enfants, se préparent à mourir ensemble. Titus les leur rend, et accorde à Sabinus sa grâce ; ce qui, peu conforme à la légende romaine, était le dénoument alors nécessaire en Italie, et tout se termine par un chœur médiocre. Quoique *Giulio Sabino* soit un ouvrage de second ordre, il caractérise bien la manière d'écrire des maîtres vénitiens et ce qu'était alors l'art du chant. En outre, il montre que les qualités dramatiques ne manquaient pas à Sarti.

GIULIO SABINO, opéra italien en trois actes, livret de Métastase, musique de Cherubini, représenté au théâtre du Roi, à Londres, en 1786.

GIULIO SABINO, opéra italien en trois

actes, livret de Métastase, musique de Tarchi, représenté à Turin en 1791.

GIULIO SABINO IN LANGRES, opéra italien, musique de Trento, représenté à Bologne en 1824.

GIUNIO BRUTO, opéra italien, musique de Tosi, représenté au théâtre Formagliari, de Bologne, en 1686.

GIUNIO BRUTO, opéra italien, musique de Logroscino, représenté à Naples vers 1750.

GIUNIO BRUTO, opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome dans le carnaval de 1785.

GIUNONE LUCINA, cantate dramatique, musique de Paisiello, exécutée à Naples vers 1789.

GIUOCATORE DEL LOTTO (IL) [*le Joueur à la loterie*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1795.

GIUOCATORE E LA BACCHETTONA (IL) [*le Plaisant et la prude*], opéra italien, musique de Reichert, représenté à Dresde en 1755.

GIURAMENTO (IL) [*le Serment*], drame lyrique en quatre actes, livret de Rossi imité de la pièce de Victor Hugo intitulée : *Angelo, tyran de Padoue*, musique de Mercadante, représenté pour la première fois à la Scala de Milan, le 26 décembre 1837, et au Théâtre-Italien de Paris, le 22 novembre 1858. La scène ne se passe pas à Padoue dans le livret italien, mais à Syracuse. Venise est devenue Agrigente ; la comédienne Tisbé est une dame étrangère ; ce n'est plus un crucifix qui doit l'aider à retrouver sa rivale, mais un médaillon. Malgré toutes ces appropriations au goût italien, la pièce est restée un mélodrame sombre, monotone, rempli de péripéties lugubres ; mais la partition est une des meilleures qu'ait écrites Mercadante. Elle se distingue par la richesse de l'instrumentation, la science des effets harmoniques, et la facilité avec laquelle elle est écrite pour les voix. Le morceau le plus important du premier acte est un andante à trois voix, chanté par Viscardo, Manfredo et Elaisa. Le second acte renferme un joli chœur de femmes : *Era stella del mattino*, et un finale d'un grand effet, avec des phrases guerrières entonnées par Manfredo. C'est au troisième acte qu'existe le morceau capital de l'ouvrage, l'air de baryton avec chœurs : *Tremi, cada l'altera Agrigento ;* Graziani l'a chanté souvent pendant les entr'actes d'autres opéras. Le quatrième acte offre un délicieux duo de femmes. *Il Giuramento* a été interprété, à Milan, par Cartagenova, Pedrazzi, Mmes Schoberlechner et Marietta Brambilla, et à Paris par Francesco et Lodovico Graziani, Mmes Penco et Alboni.

GIUSEPPE, opéra italien, musique de Caldara, sur un poëme de Zeno, représenté à Vienne en 1722.

GIUSEPPE GIUSTO, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Palerme vers 1847.

GIUSEPPE RICONOSCIUTO (*Joseph reconnu par ses frères*), opéra italien, livret de Métastase, musique de Porsile, représenté à Vienne en 1733. On voit que, pour le sujet de Joseph reconnu par ses frères, Méhul a eu des prédécesseurs ; leurs ouvrages, qui renfermaient certaines beautés, n'ayant pas été gravés, se sont effacés de la mémoire des hommes. Mais de nombreuses copies en ont été faites ; le nom de Métastase les protége contre l'oubli, et les indications que nous allons donner pourront servir à en réunir les fragments. Les airs chantés dans cet ouvrage sont les suivants : *Sarò qual madre amante ; Vederti io bramerei ; E' legge di natura*, par Giuseppe ; *Ma parla quel pianto ; Nell' orror d'atra foresta ; D'ogni pianta palesa l'aspetto*, par Aseneta ; *So, che la gloria perde ; Se a ciascun l'interno affanno*, par Tanete ; *Voi, se pietà provate*, par Beniamino ; *Oh Dio, che sembrami*, par Simeone ; *Portiamo in tributo*, par Giuda.

GIUSEPPE RICONOSCIUTO (*Joseph reconnu par ses frères*), opéra italien, livret de Métastase, musique de Fornasari, représenté à Reggio en 1750.

GIUSEPPE RICONOSCIUTO (*Joseph reconnu par ses frères*), opéra italien, livret de Métastase, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Naples en 1748.

GIUSTINA, opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Bologne en 1711.

GIUSTINO, opéra italien, livret de Zeno, musique de Lotti, représenté à Venise en 1693.

GIUSTINO, tragédie lyrique en trois actes, de Métastase. Cet ouvrage offre cette particularité qu'il ne renferme que des chœurs disposés dans l'ordre suivant : *Spira pur dal Greco lido ; No, non ti dei lagnar*, dans le premier acte ; *Al vostro pianto ; Benchè in seno del porto fedele*, dans le deuxième acte ; *Non ancora uman pensiero ; Se soffri, o sommo Giove ; D'amor nel regno ; Fu il mondo allor fe-*

lice; Altra nube, *ombroso errore; Scherza lieto agli amanti d'intorno*, dans le dernier acte. Il est probable que ce fut Caldara qui en écrivit la musique vers 1730.

GIUSTIZIA PLACATA (LA), intermède italien, musique de Cafaro, représenté à Turin en 1769.

GIUSTO AFFLITO (IL) opéra italien, musique de Conti (Ignace), représenté à Vienne en 1736.

GLADIATEURS (LES), opéra, musique de Foroni, représenté à Stockholm vers 1855.

GLOCKENGIESSER (DER) [*le Fondeur de cloches*], opéra allemand, musique de Luebeke, représenté à Gotha en 1832.

GLOIRE DU NORD (LA), opéra en langue russe, musique de Sarti, représenté à Saint-Pétersbourg en 1794.

GLORIA D'AMORE (LA), opéra italien, musique de Sabadini, représenté à Venise en 1690.

GLORIA ED IL PIACERE (LA), opéra italien, musique de Adolfati, représenté à Gênes en 1752.

GLORIA FESTEGGIANTE (LA), opéra italien, musique de Bernabei (Antoine), représenté à Munich le 17 janvier 1688.

GLORIA TRIONFANTE D'AMORE (LA), opéra italien, musique de Rampini, représenté à Venise en 1712.

GLORIE DI POMPEO (LE), opéra italien, musique de Novi, représenté à Pavie en 1703.

GLUCKLICH ZUSAMMEN GELOGEN (DER) [*l'Heureux mensonge mutuel*), opéra allemand, musique de Dietter, représenté à Stuttgard vers 1787.

GLÜCKLICHE MASKARADE (DIE) [*l'Heureuse mascarade*], opéra allemand, musique de Lasser, représenté à Munich en 1791.

GLÜCKLICHE TAG (DER) [*l'Heureux jour*], petit opéra allemand, musique de Tuch, écrit à Dessau vers 1800.

GLÜCKLICHEN JÆGER (DIE) [*les Heureux chasseurs*], opéra allemand, musique de Umlauff, représenté à Vienne en 1786.

GNOME KING (THE) [*le Roi des Gnomes*], opéra-comique anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1819.

GODEFROID DE MONTFORT, opéra français, musique de Reicha (Antoine), représenté à Hambourg en 1794.

GODOLPHIN, opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1814. Le comte de Sydney était mort en 1712. Il est rare qu'en Angleterre on mette sur la scène des personnages politiques considérables.

GŒTZ DE BERLICHINGEN, drame allemand, musique de F.-J. Haydn, écrit à Vienne vers 1784.

GŒTZ DE BERLICHINGEN, opéra allemand, musique de Schulz, représenté à Copenhague vers 1787.

GOLDEN AGE RESTORED (THE) [*le Retour de l'âge d'or*], paroles de Ben Johnson, musique de Ferrabosco, représenté à Londres en 1615.

GOLDENE WIDDER (DIE) [*la Toison d'or*], opéra allemand, musique de Urban, représenté à Dantzig en 1824.

GOLDENEN HŒRNER (DIE) [*les Cornes d'or*], opéra allemand, musique de J.-P.-E. Hartmann, représenté à Copenhague en 1834.

GOLIATH, opérette, musique de Conradin, jouée au Karltheater de Vienne, en mai 1864.

GONDOLIERE DI VENEZIA (IL), opéra italien, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté à Florence vers 1850.

GONDOLIERS (LES), opéra, musique de Foignet (François), représenté à Paris en 1801.

GONDOLIERS (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Champeaux et Bréant, musique de Blangini, représenté à l'Opéra-Comique le 19 avril 1833. Il s'agit, dans le livret, des amours du gondolier Urbino et de la fille d'un autre gondolier nommé Paolo. Deux personnages s'intéressent à eux, le premier est un bon ermite jadis capitaine de cuirassiers, l'autre est une ancienne vivandière de l'armée de Napoléon. Grâce à un déguisement, les amants échappent à la surveillance de Paolo, et sont mariés par le bon ermite. L'auteur des célèbres nocturnes n'a su trouver qu'une musique insignifiante pour ce sujet insipide.

GONSALVO, opéra italien, musique de Sapienza, représenté à Milan vers 1831.

GONSALVO, opéra italien, musique de Bajetti, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, le 19 mars 1841, et, l'année suivante, au théâtre San-Carlo, à Naples.

GONZALVO DI CORDOVA (*Gonzalve de Cordoue*), opéra italien, musique de Biagi, représenté au théâtre Leopoldo, à Florence, en mars 1855.

GORDIAN KNOT UNLIED (THE) [*le Nœud gordien délié*], opéra anglais, musique de Purcell, représenté à Londres en 1691.

GORDIANO, opéra italien, musique de Gabrieli (Domenico), représenté à Venise en 1688.

GOTT MARS, ODER DER EISERNE MANN (*le dieu Mars* ou *l'Homme insensible*), opéra allemand en deux actes, musique de Ditters, représenté à Oels en 1795.

GOTTER STREIT (DER) [*le Combat des dieux*], opéra allemand, musique de Schindler, représenté à Copenhague le 15 avril 1689.

GOVERNATRICE SCALTRA (LA) [*la Gouvernante rusée*], opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Naples en 1752.

GOVERNATORE (IL), opéra-buffa italien en deux actes, musique de Logroscino, représenté à Naples vers 1740.

GOVERNATORE DELL' ISOLE CANARIE (IL) [*le Gouverneur des îles Canaries*], musique de Ghinassi, représenté à Dresde en 1785.

GOVERNO DELL' ISOLA PAZZA (IL) [*le Gouverneur de l'île de la Folie*], opéra italien, musique de J. Masi, représenté à Rome vers 1770.

GRAB DES MUFTI (DAS) [*le Tombeau du mufti*], opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté en Allemagne vers 1750.

GRÂCES (LES), ballet héroïque en trois actes, avec un prologue, de Roy, musique de Mouret, représenté à l'Académie royale de musique le jeudi 5 mai 1735, et repris, avec des changements, le mardi 7 février 1744. Cet ouvrage, dont la valeur musicale est chétive, a eu un grand succès à cause de sa mise en scène et des interprètes, dont les principaux étaient : Chassé, Jélyotte, Tribou, Latour, Mlles Eremans, Fel, Antier, Pélissier, et pour la danse : Dupré, Javillier, Dumoulin, Matignon, Gherardi, Mlles Lebreton, Rabou, Carville, Mariette, Petitpas, Bourbonnais et enfin la Camargo. Les entrées ont pour titres : l'*Ingénue*, la *Mélancolique*, l'*Enjouée*. A la reprise, on fit de nouvelles entrées pour l'*Innocence* et la *Délicatesse*, qu'on avait oubliées la première fois.

GRAF BALBARONE, ODER DIE MASKERADE (*le Comte Balbarone*, ou *la Mascarade*), opéra-comique allemand, musique de Gerl, représentée à Brüm en 1796.

GRAF ERNST VON GLEICHEN (*le Comte Ernest de Gleichen*), opéra allemand, musique de Wandersleb, représenté à Gotha en 1847.

GRAF VON GLEICHEN (*le Comte de Gleichen*), opéra allemand, musique d'Eberwein (Charles), représenté à Weimar vers 1843.

GRAN TAMERLANO (IL) [*le Grand Tamerlan*], opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1689.

GRAN ALESSANDRO (IL), opéra italien, musique de Chelleri, représenté à Crémone en 1708.

GRAN CID (IL), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1763.

GRAN CID (IL), opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Rome en 1764. Cet ouvrage excellent fut aussi représenté à Londres en janvier 1773, et plus tard Sacchini le disposa pour la scène française, où il fut représenté sous le nom de *Chimène*. (Voy. ce mot.)

GRAN CID (IL), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Florence vers 1776.

GRAN MACEDONE (IL), opéra italien, musique de Boniventi, représenté à Rome en 1690.

GRAN NASO (IL) [*le Grand nez*], opéra buffa, musique de Pavesi, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1820.

GRANADA, opéra allemand en trois actes, musique de Schloesser, représenté à Vienne vers 1826.

GRAND ALLIANCE (THE), opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1814.

GRAND AMIRAL (LE), opéra allemand en trois actes, musique de Lortzing, représenté à Leipzig au mois de décembre 1847.

GRAND DEUIL (LE), opéra-bouffon en un acte, paroles de Vial et Etienne, musique de Berton, représenté à l'Opéra-Comique le 20 janvier 1801. Ce fécond compositeur, qui n'a pas écrit moins d'une quarantaine d'opéras, n'a montré avec éclat ses grandes qualités scéniques que de 1799 à 1803. Le *Grand deuil*

appartient à cette période de sa vie artistique.

GRAND HAREM (LE), opéra-comique allemand, musique de Poll, représenté à Ratisbonne vers 1775.

GRAND'MÈRE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Favières, musique de Jadin, représenté sur le théâtre Molière le 16 octobre 1804.

GRAND MOGOL (IL), opéra italien, musique de Mancini, représenté au théâtre San-Benedetto de Venise en 1713.

GRAND-PÈRE (LE) ou **LES DEUX ÂGES**, opéra en un acte, paroles de Favières fils, musique de L.-E. Jadin, représenté à Feydeau le 14 octobre 1805.

GRAND PRIX (LE) ou **LE VOYAGE À FRAIS COMMUNS**, opéra-comique en trois actes, paroles de Gabriel et Masson, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 9 juillet 1831. La pièce est une comédie assez spirituelle. Un jeune musicien brûle du désir d'aller à Rome, car il aime la fille du directeur de l'Ecole française des beaux-arts. Il concourt pour le prix de l'Institut, et échoue. Un peintre de ses amis, plus heureux que lui, part pour la ville éternelle, mais suggère au musicien l'idée de voyager à frais communs avec un individu qui est attendu à Rome pour s'y marier. Après plusieurs péripéties assez amusantes dans une auberge des Alpes, nos amis découvrent que le compagnon de voyage va épouser justement la jeune personne dont le musicien est amoureux. On le devance, et, au moyen d'un *quiproquo*, le directeur de l'Ecole est amené à consentir à l'union des deux jeunes gens. La musique de cet ouvrage a été écrite avec facilité. L'instrumentation est habile et pleine d'effets agréables; mais c'est de la musique sans caractère, sans idées saillantes. Le trio pour voix d'hommes: *Comment un tableau de bataille*, est bien traité; nous citerons les jolis couplets : *Je n'étais encore que fillette*, et la prière à deux voix : *Douce madone*, qui est un nocturne gracieux.

GRAND ROI D'YVETOT (LE), vaudeville-pantomime en trois actes et cinq tableaux, paroles de MM. Vanderburch et Guinon, musique de M. Fr. Barbier, représenté au théâtre Déjazet en décembre 1859.

GRANDE-BRETAGNE EN ALLÉGRESSE (LA), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1724.

GRANDE-DUCHESSE (LA), opéra en quatre actes, paroles de Mélesville et Merville, musique de Carafa, représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 16 novembre 1835. Le succès du poëme a été emprunté à une nouvelle de Frédéric Soulié. Il s'agit d'un mariage odieux, d'un évanouissement léthargique, de funérailles et d'une heureuse résurrection. On voit que Carafa n'a pas eu de chance dans le choix de ses livrets. Au contact de la légende allemande, la muse du compositeur s'est évanouie, mais ne s'est jamais réveillée depuis. Et cependant, malgré les dédains d'une critique aveugle, injuste et partiale, la musique de ce dernier opéra de Carafa n'était pas dénuée de beauté, de grâce et de caractère dramatique. Si Carafa avait imité Rossini, et fait servir les plus beaux fragments de ses opéras tombés à de nouveaux poëmes plus heureusement composés, nous aurions pu entendre avec plaisir deux beaux duos de la *Grande-duchesse*, la prière : *Vierge Marie*, et une belle marche funèbre, dans laquelle on a signalé des effets alors nouveaux qui auraient été imités ou reproduits, sans intention de plagiat d'ailleurs, par M. Verdi, dans son *Miserere* du *Trovatore*.

GRANDE SERENATA (*la Grande sérénade*), opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Londres en 1761.

GRAUE MANNLEIN (DAS) [*le Petit homme gris*], drame allemand, musique de Taubert, représenté à Dresde vers 1833

GRAZIE VENDICATE (LE) [*les Grâces vengées*], intermède italien, livret de Métastase, musique de Caldara, représenté à Vienne le 28 août 1735. C'est une petite pièce de circonstance, écrite pour célébrer la naissance de la princesse Elisa; elle a trois personnages, qui sont: Euphrosine, Aglaja, Talia. L'action se passe au milieu d'un bosquet de lauriers, arrosé par l'eau de la fontaine Acidalie, dans la campagne de la Béotie. La déclamation est interrompue par quelques chants intéressants; l'air d'Euphrosine : *No, no, di tanto orgoglio*; celui d'Aglaja : *Talor di sdegno ardente;* celui de Talia : *Io lo so, lo veggo anch' io*, et le chœur final : *Esci dal gange fuora, Esci, felice aurora.*

GRAZIOSA, opéra italien, musique de Dolzauer (Juste-Jean-Frédéric), représenté à Dresde en 1841.

GREENEYED MONSTER (THE) [*le Monstre aux yeux verts*], farce anglaise, musique de Welsh, représentée au théâtre du Lycée, à Londres, vers 1800.

GRÉGOIRE (Mme), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Boisseaux, musique de Louis Clapisson, représenté au Théâtre-Lyrique le 8 février 1861. La pièce est une des plus embarrassées et des plus chargées d'intrigue du théâtre de Scribe. La scène se passe au temps de Mme de Pompadour, contre laquelle on a fait circuler la satire qui commence ainsi ;

Cotillon deux de son endroit
Un jour vint par le coche;
On dit qu'aux mains elle avait froid;
Ell' les mit dans nos poches.

Le lieutenant de police a été chargé de découvrir l'auteur de cette impertinence. C'est dans le cabaret de Mme Grégoire que se passe une partie de l'action, et elle-même y joue un rôle essentiel. Le compositeur, ne trouvant pas de situations musicales dans cette pièce, a fait de grands frais de musique et d'orchestration. C'est sa partition la plus riche en morceaux longs et développés, sinon la plus heureuse. Nous citerons l'air : *O mon ange, inspire-moi*, et le trio : *Mais voici le soir, bonsoir*. Il y a aussi plusieurs scènes comiques bien traitées. Les rôles ont été remplis par Wartel, Lesage, Gabriel, Mlles Roziès et Moreau.

GRENADIER (DER) [*le Grenadier*], petit opéra allemand, musique de Michel Umlauff, représenté à Vienne vers 1810.

GRENADIER DE WAGRAM (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Hippolyte Lefebvre et Saint-Amans, musique de Eugène Prévost, représenté sur le théâtre de l'Ambigu le 14 mai 1831. Le lendemain de la journée de Wagram, un grenadier en faction a abandonné son poste pour voler au secours d'une jeune fille poursuivie par des soldats. Napoléon, trouvant la guérite déserte, avait pris la place du factionnaire libérateur. Il fait appeler Georges, le grenadier, et lui annonce qu'il ne fait plus partie de la grande armée. Mais, apprenant que ce soldat s'est conduit valeureusement, la veille, pendant la bataille, il lui pardonne sa faute ; il fait plus encore, en le nommant officier. Cette pièce a eu assez de succès. C'était le second ouvrage lyrique de Eugène Prévost, lauréat de l'Institut; on y a remarqué des motifs agréables, une jolie romance et des couplets qui ont eu leur jour de vogue.

GRETNA-GREEN, farce anglaise, musique de Samuel Arnold, représentée à Hay-Market de Londres en 1783.

GRILLE DU PARC (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Pain, Ancelot et Audibert, musique de Panseron, représenté à Feydeau le 9 septembre 1820.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Pollarolo (Antoine), représenté à Venise en 1701.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Chelleri, représenté à Plaisance en 1707.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Predieri (Luc-Antoine), représenté à Bologne en 1711.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de l'abbé Capelli, représenté à Rovigo vers 1710.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Orlandini, représenté à Bologne en 1720.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Scarlatti, représenté à Rome en 1721.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Bononcini (Antoine), représenté sur les théâtres d'Italie vers 1700 et à Londres en 1722.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Conti (François), représenté à Vienne en 1725.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1725.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1728.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Vivaldi, représenté à Venise en 1735.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Latilla, représenté à Rome en 1747.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Piccinni, représenté à Venise en 1793.

GRISELDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Paër, représenté à Parme en 1796 et à Paris le 18 juin 1803.

GRŒNTOVOI, opéra national russe, musique de M. Werstowski, représenté à Moscou en février 1857.

GROS LOT (LE), opéra allemand, musique de Wolf, représenté à Weimar en 1776.

GROTIUS ou **LE CHÂTEAU DE LŒWENSTEIN**, opéra en trois actes, musique de Campenhout, représenté à Amsterdam en 1808.

GROTTA DEL MAGO MERLINO (LA) [*la Grotte du magicien Merlin*], intermède, musique de Amiconi, représenté à Rome en 1787.

GROTTA DI TROFONIO (LA) [*l'Antre de Trofonius*], opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1785.

GROTTA DI TROFONIO (LA) [*l'Antre de Trofonius*], opéra italien en deux actes, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1785 et à Paris le 30 juillet 1804.

GROTTE DE WAVERLEY (LA), opéra, musique de Conradin Kreutzer, représenté vers 1830.

GROTTE DES CÉVENNES (LA), opéra en un acte, musique de Gresnick, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1798.

GRUMETE (EL) [*le Matelot*], opéra espagnol en deux actes, musique de Arrieta, représenté au théâtre d'opéra-comique espagnol à Madrid en 1854.

GUARDIAN OUTWITTED (THE) [*le Tuteur dupé*], opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres en 1765. Gravé en partition. C'est une suite de morceaux très-courts, de petits airs de vaudevilles.

GUELFEN (DIE) [*les Guelfes*], prologue, musique de Ditters, représenté à Oels en 1795.

GUERILLAS (LES), opéra danois, musique de Brédal, représenté à Copenhague en 1836.

GUERILLERO (LE), opéra en deux actes, paroles de Théodore Anne, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Académie royale de musique le 22 juin 1842. L'action se passe en 1640, lors de la guerre qui sépara le Portugal de l'Espagne. Un guerillero, qu'on nomme Fernand, fait passer un de ses soldats pour le roi dom Juan de Bragance, et se sert de lui pour épouser, par son ordre, une pauvre fille qu'il a enlevée. Mais ce faux roi n'est autre que le frère de Thérésa, qui fait fusiller Fernand et unit sa sœur à Francesco, son fiancé. On a surtout remarqué le chœur qui ouvre le second acte, un joli duo chanté par Mme Nathan-Treillet et Octave, et un boléro chanté par Massol. La scène française était alors occupée par Meyerbeer, Halévy, Donizetti. M. Thomas a cru devoir se rejeter sur des ouvrages de demi-caractère, qui lui ont valu de beaux succès assurément. Mais il est regrettable qu'il y ait eu vingt-six ans d'intervalle entre le *Guerillero* et *Hamlet*, cet ouvrage de premier ordre.

GUERRA À MUERTE, opéra espagnol, musique de Arrieta, représenté au théâtre du Cirque, à Madrid, en 1855.

GUERRA APERTA (LA) [*Guerre ouverte*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Florence en 1787.

GUERRA APERTA (LA), opéra italien, musique de Ruggi, représenté à Naples vers 1790.

GUERRA APERTA (LA), opéra-buffa, musique de Mussini, représenté à Postdam et à Charlottenbourg en 1796.

GUERRA IN QUATTRO, opéra-bouffe italien, musique de Pedrotti, représenté sur le théâtre de la Canobbiana, à Milan, au mois de juin 1861.

GUERRE DOMESTIQUE (LA), opéra-comique allemand en un acte, texte de Castelli, musique de Franz Schubert. Cette œuvre ne paraît pas avoir été représentée du vivant de l'auteur, mort en 1828. Ce ne fut qu'en septembre 1861 qu'on en donna, à Francfort-sur-le-Mein, une représentation, qui révéla aux amateurs les beautés réelles de cette partition. Sous le titre de : la *Croisade des Dames*, cet ouvrage fut représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre des Fantaisies-Parisiennes, le 3 février 1868. V. au supplément : LA CROISADE DES DAMES.

GUERRE OUVERTE ou **RUSE CONTRE RUSE**, opéra en trois actes, de L.-E. Jadin, représenté au théâtre de la Cour en 1788.

GUETTEUR DE NUIT (LE), opérette en un acte, paroles de MM. Léon Beauvallet et de Jallais, musique de M. Paul Blaquières, représentée aux Bouffes-Parisiens le 30 août 1856.

GUEUSEN IN BREDA (DIE) [*les Gueux à Bréda*], opéra-comique allemand, musique de Decker (Constantin), représenté à Halle en 1838.

GUGLIELMO COLMAN, opéra italien en deux actes, musique de Aspa, représenté à Naples en 1843.

GUI DE CHÊNE (LE) ou **LA FÊTE DES**

DRUIDES, pastorale en un acte, en vers libres, avec des ariettes, paroles de Junquières, musique de Laruette, représentée aux Italiens le 26 janvier 1763. La cérémonie de la récolte du gui sacré, célèbre dans l'histoire de la Gaule, a fourni l'idée de la pièce. La musique de Laruette est tout à fait oubliée. Il était bon acteur dans les rôles de père ou de tuteur, et il a donné son nom à cet emploi lorsqu'il est tenu par des artistes privés de moyens vocaux et chez lesquels le jeu supplée à l'insuffisance de la voix.

GUI MANNERING, opéra en trois actes, musique de Mlle Angélique Bertin, composé vers 1825.

GUIDO ET GINEVRA ou **LA PESTE DE FLORENCE**, opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy, représenté à l'Académie royale de musique le 9 mars 1838. Le sujet du livret reproduit un épisode raconté par M. Delécluze dans son histoire de Florence. Ginevra, fille de Cosme de Médicis, tombe évanouie pendant la célébration de son mariage avec le duc de Ferrare, par le contact d'une écharpe empoisonnée. On la croit victime du fléau qui vient de s'abattre sur Florence, et on l'ensevelit. Comme dans *Roméo et Juliette*, Ginevra se réveille; elle s'échappe du caveau, et, repoussée partout où elle se présente dans cette ville terrifiée et presque déserte, elle est recueillie par un jeune sculpteur qui l'aime et qu'on a vu au premier acte. Cosme de Médicis, retrouvant sa fille, consent à son mariage avec Guido. Ce drame abonde certainement en situations fortes et saisissantes; mais il appartient à un ordre d'idées qui heureusement ne s'est pas conservé dans les esprits et qui n'a envahi qu'accidentellement nos scènes lyriques. Des tombeaux, des *condottieri* qui chantent: *Vive la peste!* une femme, une *prima donna* qu'on croit pestiférée et morte, qui ne ressuscite que pour recevoir des coups de fusil tirés de la maison paternelle, tout cela est odieux comme spectacle, et antimusical; et c'est ce qui explique pourquoi l'opéra de *Guido et Ginevra* n'a pas été repris; car, en ce qui concerne la musique, il renferme des beautés de premier ordre. Le rôle de Guido est aussi remarquablement traité que celui d'Eléazar dans la *Juive*, et Duprez l'a interprété avec une expression admirable. L'air: *Pendant la fête, une inconnue*, a obtenu un immense succès; le récitatif en est d'une sensibilité exquise; le grand air: *Quand renaîtra la pâle aurore*, est écrit avec des larmes, et aussi la mélodie chantée par Médicis: *Sa main fermera ma paupière.* Nous rappellerons aussi le duo du deuxième acte, le chœur des condottieri et le grand trio final: *Ma fille, à mon amour ravie.* Le talent de Mme Rosine Stoltz fut remarqué pour la première fois dans le rôle de Ricciarda. Cet opéra a été repris, en quatre actes, le 23 octobre 1840.

GUILLERY LE TROMPETTE, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. de Leuven et Arthur de Beauplan, musique de Sarmiento, représenté au Théâtre-Lyrique le 8 décembre 1852.

GUILLAUME D'ORANGE, opéra allemand, paroles de Foerster, musique de Eckert, représenté à Postdam le 12 novembre 1846, puis à Berlin. La musique en a été goûtée.

GUILLAUME TELL, drame lyrique en trois actes et en prose, paroles de Sedaine, musique de Grétry, représenté aux Italiens le 9 avril 1791. Parler du poëme de Sedaine, de la musique de Grétry, lorsqu'il s'agit de *Guillaume Tell*, serait employer mal notre temps, si nous ne tracions ici l'histoire des diverses conceptions de l'esprit humain sous le rapport poétique et musical. Lemière avait déjà traité ce sujet au Théâtre-Français. Grétry, dans ses *Essais*, s'exprime ainsi: « Je cherchai dans *Guillaume Tell* à renforcer le coloris musical, c'est-à-dire l'harmonie et le travail de l'orchestre. L'énergie révolutionnaire devait se faire sentir; mais à travers ce sentiment terrible, quelques traits champêtres, indiquant la candeur des habitants de la Suisse, s'y font partout entendre; ils semblent dire: « C'est » pour conserver nos vertus que nous nous in- » surgeons. » Nous avons vu depuis le véritable génie à l'œuvre. Grétry s'est donné beaucoup de peine pour atteindre à la hauteur de son sujet. Il a complétement échoué. Ce qu'il y a de singulier, c'est que les contemporains ne comprenaient pas mieux que lui tout ce qu'on pouvait tirer d'un drame si élevé, si pittoresque et si pathétique. Les critiques de ce temps sont unanimes pour vanter le style large et profond, l'originalité du compositeur. On ne peut aujourd'hui ratifier un tel jugement. Nous remarquerons seulement qu'au lever du rideau, Grétry fait jouer au jeune Tell, assis sur les montagnes, le *Ranz des vaches* sur sa cornemuse, d'après la version qu'en a donnée Rousseau à la fin de son *Dictionnaire de musique.* Toutefois, un morceau a survécu à l'oubli dans lequel la partition est tombée depuis longtemps; c'est le quatuor, qui est un petit chef-d'œuvre.

GUILLAUME TELL, de Schiller, musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté à Berlin en 1795.

GUILLAUME TELL, opéra en quatre actes, paroles de Hippolyte Bis et Jouy, musique de Rossini, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique, le 3 août 1829. Chef-d'œuvre incomparable du plus grand compositeur de ce siècle, *Guillaume Tell* offre un ensemble merveilleux de toutes les richesses mélodiques et harmoniques que l'art musical moderne semble pouvoir produire. En sortant de la première représentation de cet ouvrage, M. Fétis écrivait ceci : « *Guillaume Tell* manifeste un homme nouveau dans le même homme, et démontre que c'est en vain qu'on prétend mesurer la portée du génie. Cette production ouvre une carrière nouvelle à Rossini. Celui qui a pu se modifier ainsi peut multiplier ses prodiges, et fournir longtemps un aliment à l'admiration des vrais amis de l'art musical. » Malheureusement, *Guillaume Tell* a été le dernier ouvrage sorti de la plume du cygne de Pesaro. C'était son trente-septième opéra ; ce fut le dernier.

Les principales péripéties du drame de Schiller ont inspiré au musicien une suite de tableaux tour à tour agrestes, guerriers, gracieux, passionnés, sombres, éclatants, douloureux, patriotiques et triomphants. A la grâce de la cavatine et du duo italien est venue se joindre l'harmonie savante et profonde des chœurs allemands ; mais ce qui domine dans tout l'ouvrage et ce qui le distingue, c'est la clarté et l'énergique précision du génie français. Avant de passer à la citation des morceaux principaux, nous devons faire connaître quels furent les premiers interprètes de cette œuvre immortelle. Adolphe Nourrit, Arnold ; — Dabadie, Guillaume Tell ; — Alexis Dupont, le pêcheur ; — Mme Dabadie, Jemmy ; — Mme Damoreau, Mathilde ; — Mlle Mori, Hedwige.

Chacun de ces rôles a été tenu depuis par bien des artistes célèbres. Nous nous bornerons à nommer notre grand chanteur Duprez, pour lequel le rôle d'Arnold a été une suite de triomphes éclatants et mémorables. Toutes les traditions de cet éminent artiste ont été scrupuleusement conservées, et c'est dans *Guillaume Tell* qu'il a opéré la réforme salutaire de l'ancien récitatif ; Duprez a donné à chacune des phrases du récit la valeur musicale et l'accent dont Rossini n'a cessé de poursuivre et de rechercher les formes, depuis son opéra de *Tancredi* jusqu'à celui de *Guillaume Tell*, qui en offre le plus parfait modèle, Mlle Nau a laissé de bons souvenirs dans le rôle de Mathilde ; Barroilhet était excellent dans celui de Guillaume. Doué d'une voix sympathique et vibrante dont il savait user avec une rare intelligence artistique, il enlevait la salle lorsqu'il disait cette phrase : *Il chante et l'Helvétie pleure sa liberté.* Nul n'a été plus pathétique que lui dans la scène de la pomme : *Je te bénis en répandant des larmes.*

Le caractère général du drame est parfaitement exprimé dans l'ouverture, divisée en quatre parties. D'abord un *cantabile* de violoncelle, plein d'une majesté suave, fait respirer le calme des solitudes alpestres ; puis un *Ranz des vaches* se fait entendre, au milieu de détails délicieux de cor anglais et de petite flûte. En troisième lieu, de larges gouttes d'eau tombent sur les feuilles, l'ouragan s'avance, l'orage se déclare, tous les éléments sont déchaînés. Cette tempête est aussi une image des passions qui grondent dans ce pays. Enfin le clairon sonne, la lutte s'engage et les chants de victoire retentissent.

Qu'on nous permette de dire notre mot sur le poëme de *Guillaume Tell.* L'a-t-on assez critiqué ? s'en est-on assez moqué ? Sans doute on peut relever çà et là quelques naïvetés, telles que dans le duo : *Cet écueil qui s'élève entre nous de toute sa puissance ;* quelques vers emphatiques, etc. Cependant, malgré le dédain peu réfléchi des aristarques, nous sommes d'avis que le livret de *Guillaume Tell* est non-seulement le mieux fait, le mieux coupé pour la scène, l'un des plus intéressants qui soient au théâtre, mais encore qu'il est un de ceux qui renferment le plus de ces vers lyriques qui se gravent fortement dans la mémoire avec la phrase musicale. Un spectateur retient à la première audition une foule de passages dont l'accent lyrique l'a frappé. Tantôt c'est cette phrase de Guillaume :

Contre les feux du jour, que mon toit solitaire,
Vous offre un abri tutélaire ;
C'est là que dans la paix ont vécu mes aïeux,
Que je fuis les tyrans que je cache à leurs yeux,
Le bonheur d'être époux, le bonheur d'être père.

Tantôt cette phrase suave d'Arnold :

O Mathilde, idole de mon âme.

et cette autre :

O ciel, tu sais si Mathilde m'est chère.

Il est évident qu'ici la force du rhythme et l'effet de quinte augmentée à la seconde mesure contribuent à rendre l'impression plus vive. Plus loin, le récitatif de Guillaume termine bien la troisième scène :

Je ne vois plus Arnold....
Je cours l'interroger, toi, ranime les jeux.

HEDWIGE.

Tu me glaces de crainte, et tu parles de fête.

GUILLAUME.

Qu'elle cache aux tyrans le bruit de la tempête;
Etouffez-la sous vos accents joyeux,
Elle ne doit gronder pour eux
Qu'en tombant sur leur tête.

Il fallait que le poëte sût assouplir son vers à la coupe si neuve des mélodies du maître. Sans les vers de mirliton, si l'on veut :

Hyménée,
Ta journée
Fortunée
Luit pour nous.

nous n'aurions pas eu ce chœur si parfumé de grâces chastes et charmantes.

Le librettiste a été moins heureux pour le chœur : *Enfants de la nature*. Il fallait au musicien un accent sur le second temps de la mesure, et partout cet accent porte à faux sur le texte. La scène de Leuthold est belle :

JEMMY.

Pâle et tremblant, se soutenant à peine,
Ma mère, un pâtre accourt vers nous.

LE PÊCHEUR.

C'est le brave Leuthold ! quel malheur nous l'amène?

LEUTHOLD.

Sauvez-moi !

HEDWIGE.

Que crains-tu ?

LEUTHOLD.

Leur courroux.

HEDWIGE.

Leuthold, quel pouvoir te menace?

LEUTHOLD.

Le seul qui n'ait jamais fait grâce,
Le plus cruel, le plus affreux de tous.
O mes amis, sauvez-moi de ses coups !

MELCHTAL.

Qu'as-tu fait ?

LEUTHOLD.

Mon devoir : de toute ma famille,
Le ciel ne me laissa qu'un enfant, qu'une fille;
Du gouverneur, un indigne soutien,
Un soldat l'enlevait, elle, mon dernier bien.
Hedwige, je suis père, et j'ai su la défendre,
Ma hache sur son front ne s'est pas fait attendre;
Voyez-vous ce sang, c'est le sien.

Toute cette scène est bien terminée par l'exclamation de Guillaume :

Ah ! ne crains rien, Hedwige,
Les périls sont bien grands, mais le pilote est là !

Le finale du premier acte, dans lequel les soldats oppresseurs forment un contraste vigoureux avec la population suisse suppliante et terrifiée, est une conception magnifique dont la première partie surtout est d'une incomparable beauté.

Le deuxième acte nous transporte dans les solitudes alpestres. La cloche du soir sert d'accompagnement à un chœur dans lequel l'emploi des quintes consécutives, qui faisaient tant rire Berton, produit l'effet le plus doux, le plus original et le plus heureux.

Mais du sein de la nuit, à la clarté de la lune, s'élève une voix pure, celle de Mathilde; c'est dans ce récitatif et dans la romance aussi distinguée qu'harmonieuse de *Sombres forêts*, que toutes les nuances les plus exquises d'un premier amour chaste et pur, qui ose à peine s'avouer, sont rendues avec une délicatesse racinienne. C'est la grâce émue jusque dans les détails de l'orchestration.

A partir de ce moment, on remarque dans les morceaux qui suivent un *crescendo* d'effet qui laisse à peine au spectateur le temps de respirer. C'est le duo d'amour de Mathilde et d'Arnold :

Oui, vous l'arrachez à mon âme
Ce secret qu'ont trahi mes yeux,

accompagné en triolets et suivi d'un andante :

Doux aveu, ce tendre langage,

dans lequel toute la grâce du chant italien avec ses broderies légères, n'atténue en rien la force de l'expression. L'amour, dans la partition de *Guillaume Tell*, n'a rien de morbide ni de voluptueux; c'est une passion généreuse et qui ne cesse de s'estimer. Aussi l'accent héroïque se fait entendre avec éclat dans l'allegro du duo. Aussitôt après les dernières mesures de cette strette brillante, le trio commence ; ce célèbre trio, qui à lui seul vaut un opéra :

GUILLAUME.

Quand l'Helvétie est un champ de supplices
Où l'on moissonne ses enfants,
Que de Gessler tes armes soient complices !
Combats et meurs pour nos tyrans !

WALTER.

Pour nous, Gessler, préludant aux batailles,
D'un vieillard a tranché les jours;
Cette victime attend des funérailles,
Elle a des droits à tes secours.

ARNOLD.

Ah ! quel affreux mystère !
Un vieillard, dites-vous?

WALTER.

Que la Suisse révère,

ARNOLD.

Son nom?

WALTER.

Je dois le taire.

GUILLAUME.

Parler, c'est le frapper au cœur.

ARNOLD.

Mon père?

WALTER.

Oui, ton père ! Mechtal, l'honneur de nos hameaux.
Ton père assassiné par la main des bourreaux !

ARNOLD.

Qu'entends-je ! ô crime ! hélas, j'expire !
Ces jours, qu'ils ont osé proscrire,
Je ne les ai pas défendus !...
Mon père, tu m'as dû maudire,
De remords mon cœur se déchire,
O ciel, je ne te verrai plus !

C'est une des situations les plus fortes et aussi une des plus belles qu'un compositeur ait eu à traiter. Rossini y a montré son gé-

nie, et lorsque cette scène était dite par Duprez, Baroilhet et Levasseur, c'est-à-dire par des interprètes d'un talent supérieur, nous avons vu des spectateurs verser des larmes, d'autres se lever de leurs fauteuils d'orchestre pour acclamer l'œuvre et les artistes, des dames agiter leurs mouchoirs dans les loges, enfin un enthousiasme indescriptible. Je ne sais si je reverrai de pareils succès, mais, pour les hommes de ma génération, c'était alors l'âge d'or de l'opéra français.

Toute la sonorité de l'orchestre a fait place à un profond silence, bientôt discrètement troublé par l'arrivée des Suisses conjurés; ils débouchent des forêts, ou bien ils abordent sur la rive.

WALTER.

Du seul canton d'Uri nous regrettons l'absence.

GUILLAUME.

Pour dérober la trace de leurs pas,
Pour mieux cacher nos saintes trames,
Nos frères sur les eaux s'ouvrent avec leurs rames,
Un chemin qui ne trahit pas.

LE CHŒUR.

Amis de la patrie!

Une fuguette pleine d'énergie atteste les dispositions de ces montagnards vigoureux; des mélodies plaintives témoignent, au contraire, du découragement d'autres bandes; Guillaume s'efforce d'échauffer leur courage :

Amis, contre ce joug infâme,
En vain l'humanité réclame.
Nos oppresseurs sont triomphants.
Un esclave n'a point de femme,
Un esclave n'a point d'enfants!

Puis on entend ce finale merveilleux : *Jurons par nos dangers*, formé d'un échafaudage de quatre chœurs, qui se réunissent dans une formidable unisson sur ce vers : *Si parmi nous il est des traîtres,* pour s'épanouir de nouveau et se disperser sur le cri : *Aux armes!*

Aucun ouvrage n'a joui assurément d'une réputation plus universelle et plus méritée; aucun, non plus, n'a été mutilé plus outrageusement. On a supprimé à la représentation un grand nombre de morceaux et, pendant de longues années, un acte tout entier. N'insistons pas sur ces honteuses concessions faites à la frivolité d'un certain public, et poursuivons cette analyse.

Gessler entre en scène, accompagné par des fanfares chorales, et chante quelques phrases courtes et bien caractérisées. C'est dans la fête qu'il ordonne que l'on entend ces délicieux airs de ballets dont on ne se lasse pas d'admirer les mélodies gracieuses, la variété des rhythmes et la finesse de l'instrumentation. Il est inutile de rappeler la tyrolienne chantée et dansée : *Toi que l'oiseau ne suivrait pas.* L'air de ballet suivant se distingue par l'emploi ingénieux des deux flûtes, puis vient le pas de soldats mouvementé et rapide. La scène du chapeau est suivie d'un quatuor admirable, où la voix pathétique du père s'unit aux plus touchants accents de Jemmy. La tendresse de Guillaume pour son enfant éclaire la vengeance de Gessler :

GESSLER.

Pour un habile archer, partout on te renomme;
Sur la tête du fils qu'on place cette pomme.
Tu vas d'un trait certain l'enlever à mes yeux,
Ou vous périrez tous les deux.

Ce qui a contribué à la prédominance de l'opéra de *Guillaume Tell* sur tous les opéras modernes, c'est qu'on y trouve exprimés, avec le même bonheur, les sentiments les plus forts de la nature, je veux dire l'amour paternel, l'amour filial, la tendresse conjugale, la sainte amitié, la haine de l'injustice et enfin l'amour de la patrie.

Le cantabile de Guillaume, accompagné par le violoncelle, résume ce que l'imagination peut concevoir pour exprimer de telles angoisses :

Sois immobile, et vers la terre
Incline un genou suppliant.
Invoque Dieu, c'est lui seul, mon enfant,
Qui dans le fils peut épargner le père.
Demeure ainsi, mais regarde les cieux,
En menaçant cette tête si chère,
Cette pointe d'acier peut effrayer tes yeux.
Le moindre mouvement... Jemmy, songe à ta mère;
Elle nous attend tous les deux.

S'il est vrai qu'une œuvre humaine doit toujours se trahir par quelque imperfection, c'est, croyons-nous, dans le finale du troisième acte qu'on peut en trouver la marque. Dans la scène de confusion qui suit l'arrestation inique et impitoyable de Guillaume, lorsque Gessler et ses soldats étrangers menacent ce peuple, qui crie *Anathème à Gessler,* la mélodie *absolue* (nouveau style à l'usage des musico-prophètes de l'avenir), la mélodie, disons-nous, abonde au détriment de l'effet. Mais le quatrième acte nous tient en réserve de nouvelles beautés.

On accordera qu'il soit difficile que la musique exprime le silence. Ce problème cependant est ici résolu. Quelques phrases entrecoupées du quatuor donnent une idée du silence qui règne dans la chaumière de Mechtal, restée déserte depuis le meurtre du vieillard. Arnold chante alors cet air merveilleux de grâce et de douleur profonde :

Asile héréditaire
Où mes yeux s'ouvrirent au jour.

lequel, supprimé par Nourrit comme trop fatigant sans doute, pour l'état de sa voix, fut rétabli par Duprez avec un succès éclatant.

Les stances guerrières avec chœur qu'Ar-

nold adresse à ses compatriotes qu'il vient d'armer ont le caractère qui convient à cette situation. C'est dans cette scène que Duprez a fait entendre pour la première fois ce fameux *ut* de poitrine qui depuis a été le point de mire de tous les ténors et aussi une pierre d'achoppement pour beaucoup d'entre eux.

Il nous reste à signaler le trio de femmes en canon à l'unisson, petit joyau presque oublié au milieu d'une rivière de diamants : *Je rends à votre amour un fils digne de vous*, et la scène de la tempête, traitée avec une telle maestria dans l'orchestration, qu'elle n'a pas été surpassée, quoi qu'on dise. Les deux voix d'Hedwige, la femme de Guillaume, et de Mathilde, la protectrice de son fils, scintillent au milieu de l'orage, comme deux étoiles tutélaires dans cette prière :

Toi qui du faible es l'espérance,
Sauve Guillaume, ô Providence !

Enfin, pour clore cette analyse incomplète d'une œuvre qui, à nos yeux, est l'opéra des opéras modernes, comme *Don Juan* est l'opéra des opéras anciens, nous appelons l'attention des amateurs sur les effets de sonorité du dernier tableau, où les harpes et les triolets des violons à l'aigu donnent à l'hymne de délivrance des Suisses les teintes d'une aurore qui se lève radieuse et triomphante.

GUIRLANDE (LA) ou **LES FLEURS ENCHANTÉES**, opéra-ballet en un acte, paroles de Marmontel, musique de Rameau, représenté par l'Académie royale de musique le 21 septembre 1751, précédé de plusieurs entrées appartenant à d'autres ballets. Jélyotte et Mlle Fel chantèrent les principaux rôles : Vestris et sa fille se distingèrent dans le ballet.

GUISE ou **LES ÉTATS DE BLOIS**, drame lyrique en trois actes, paroles de Planard et Saint-Georges, musique de Onslow, représenté à l'Opéra-Comique le 8 septembre 1837. L'ouverture est une symphonie remarquable. Le premier acte offre un beau quintette sans accompagnement; le reste de la partition renferme des morceaux fort bien traités. Le sujet du poëme convenait peu au public de l'Opéra-Comique.

GUISEMBERGA DI SPOLETO, opéra italien, musique de Filippo San-Giorgi, représenté à Spoleto en septembre 1864.

GUITARERO (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy, représenté à l'Opéra-Comique le 21 janvier 1841. L'action de la pièce se passe à Santarem. Un pauvre guitariste aime sans espoir une jeune et fière princesse, Zarah de Villaréal. Un prétendant éconduit, don Alvar, pour se venger des mépris de la belle Zarah, fait passer le guitarero pour don Juan de Guymarens, jeune seigneur qu'on attend à Santarem. Vêtu magnifiquement, il est présenté et accueilli, d'autant mieux qu'il a su, sans se montrer, charmer de sa musique et de sa voix l'oreille de Zarah et émouvoir son cœur. Le troubadour populaire est, comme dans beaucoup de *libretti* de Scribe, l'instrument aveugle d'une conspiration politique qui a pour objet d'affranchir le Portugal du joug espagnol. On presse le mariage. Nous devons dire, à l'honneur du pauvre artiste, qu'il a fait tous ses efforts pour informer Zarah de sa véritable condition. Après la découverte du statagème, inventé par la vengeance de don Alvar et consommé par l'ignorance des deux époux, tout s'arrange au moyen de titres de noblesse délivrés, séance tenante, au guitarero, devenu comte de Santarem. La partition d'Halévy renferme des morceaux élégants et empreints d'une expression toujours dramatique et distinguée. Nous signalerons dans l'ouverture les deux motifs confiés au violon et à la clarinette. Au premier acte, la sérénade chantée par le guitarero (Roger) : *N'entends-tu pas, ô maîtresse chérie*, est simple et gracieuse; elle est accompagnée par l'orchestre avec un goût exquis. L'air de Zarah : *Il existe un être terrible*, a une coupe originale ; il a servi de début à Mlle Capdeville. Le second acte s'ouvre par un solo de violon, dont le principal motif revient accompagner la scène dans laquelle le jeune Guitarero s'abandonne aux rêves heureux de sa mystérieuse aventure :

D'un songe heureux goûtant les charmes.

Une scènes les plus intéressantes est celle dans laquelle Riccardo n'ose se décider à faire connaître sa modeste condition à la belle et noble Zarah. Il y a là des nuances d'expression que le compositeur excellait à peindre et qu'il a dépensées là en pure perte :

Et par un mot peut-être
La perdre sans retour.

Le sextuor : *Voici l'instant du mariage*, est travaillé ; mais l'invraisemblance de la situation lui fait perdre une partie de son effet. Toutefois, le finale est très-dramatique et de nature à produire toujours de fortes impressions. La cavatine en *la* de Zarah : *Je n'ose lire dans mon âme et de honte je rougis*, et la romance dramatique qui suit : *Je connais mes devoirs*, dont les derniers mots : *Partez, mon-*

sieur, *partez*, impressionnaient l'auditoire, sont les morceaux saillants du troisième acte. Grignon, Botelli, Moreau-Sainti complétaient le personnel de la représentation.

Halévy a dû éprouver le regret d'avoir consacré un travail considérable, des idées pleines de recherches et d'études à un aussi mauvais livret. Faire épouser une princesse par un pauvre guitariste des rues! Voilà donc le problème qu'a cherché à résoudre l'auteur qu'on appelle depuis quarante ans le fécond et spirituel vaudevilliste! Projet vraiment digne d'éloges! Autrefois, les compositeurs, cédant au prestige du nom et de la réputation, ambitionnaient un poëme de Scribe. Pour combien d'entre eux, et je n'en excepte pas M. Auber, ce nom n'a-t-il pas été une *jettatura?*

GULISTAN ou **LE UHLAN DE SAMARCANDE**, opéra-comique en trois actes, paroles d'Etienne et de La Chabeaussière, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 30 septembre 1805. Le sujet de cet ouvrage a été tiré des *Mille et une nuits*. La partition est une des dernières qu'ait écrites le gracieux compositeur. Elle contient deux morceaux qui ont eu un succès universel, l'air si bien chanté depuis par Ponchard père : *Cent esclaves ornaient ce superbe festin*, et la romance de Gulistan :

Le point du jour
A nos bosquets rend toute leur parure.
Flore est plus belle à son retour ;
L'oiseau redit son chant d'amour ;
Tout célèbre dans la nature
Le point du jour.

Cette mélodie est pleine de sentiment et de fraîcheur. Les critiques moroses auront beau dédaigner ce genre de composition naturel et gracieux, on ne saurait disconvenir qu'il est difficile, autant que rare, d'y exceller et d'y plaire.

GULNARE ou **L'ESCLAVE PERSANE**, opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Favart (Opéra-Comique), le 9 janvier 1798. Ce petit ouvrage renferme une des plus jolies romances que le compositeur ait écrites : *Rien, tendre amour, ne résiste à tes charmes*. Après avoir été chantée dans tous les salons, sur les paroles les plus tendres, cette suave mélodie a été adoptée pour les cantiques pieux des confréries de jeunes filles, et elle a conquis sous cette forme une nouvelle popularité qui dure encore. Nous citerons aussi un air assez joli : *Sexe charmant, j'adore ton empire.*

GULNARE, opéra-bouffe allemand, musique de Sussmayer, représenté au théâtre de la Cour à Vienne en 1800.

GUNDELBERGO, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1672.

GUNTHER DE SCHWARTZBOURG, opéra allemand, musique de J. Holzbauer, représenté au Grand-Théâtre de Manheim en 1776.

GUSTAVE-ADOLPHE, opéra, musique de Vogler, représenté à Stockholm en mars 1792.

GUSTAVO I°, RE DI SWEZIA, opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1740.

GUSTAVE III ou le **BAL MASQUÉ**, opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté à l'Académie royale de musique le 27 février 1833. L'auteur du livret a imaginé que Gustave III a été assassiné par un mari outragé. C'était traiter un peu sans façon et l'histoire et le public, qui ne pouvait ignorer les circonstances d'un événement arrivé dans la nuit du 15 au 16 mars 1792. Le roi de Suède n'a dû la mort qu'à des conjurés politiques, poussés à cet attentat par la noblesse, dont il venait de détruire un des plus anciens priviléges, celui de décider de la paix ou de la guerre. Le livret, d'ailleurs, ne manque pas d'intérêt. Les décors et les costumes ont été très-admirés. Le troisième acte avait été conçu dans le goût des romantiques de 1830. La scène se passe au milieu de gibets, sorte de Montfaucon aux environs de Stockholm. En revanche, rien n'égalait la magnificence du bal au cinquième acte. On a souvent représenté cet acte isolément à la fin d'un spectacle. La musique offre des couplets agréables, et surtout des airs de danse, qui ont eu le plus grand succès. Le galop de *Gustave* a fait le tour du monde.

GUSTAVE WASA, opéra en langue suédoise, musique de Naumann, représenté à Stockholm vers 1780.

GUSTAVE WASA, opéra allemand en cinq actes, musique de Georges Kastner, représenté à Strasbourg en 1831.

GUSTAVO, opéra-séria en deux actes, musique de Asioli, représenté au théâtre royal de Turin en 1794.

GUSTAVO, RE DI SUEZIA, opéra italien, musique de Andreozzi, représenté à Madrid en 1791.

GUTENBERG, opéra allemand, paroles de M. O'Prechtler, musique de M. F. Füchs, représenté à Vienne le 10 décembre 1846. Cette partition a réussi; les chœurs surtout ont été remarqués; le style du compositeur se rapproche en général de l'école italienne.

GUY MANNERING, mélodrame anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1816. Cet ouvrage a été repris au théâtre d'Oxford-street en 1845.

GYPSY'S WARNING (THE) [*la Prédiction de la bohémienne*], opéra romantique, musique de Bénédict, représenté à Londres en 1838, puis à Berlin et dans d'autres villes de l'Allemagne.



HABIT DE MYLORD (L'), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Thomas Sauvage et de Léris, musique de M. Paul Lagarde, représenté à l'Opéra-Comique le 16 mai 1860. La donnée de la pièce est un quiproquo assez bien intrigué, mais sans situations musicales. A la suite de la bataille de Culloden, le jeune officier James Gordon, poursuivi, s'est réfugié dans une taverne où est aussi accouru un garçon coiffeur à la suite d'une querelle. Là, ils échangent leurs habits, qu'ils avaient quittés pour éviter d'être reconnus. Sous un habit d'artisan, l'officier gagne le port et s'embarque, tandis que le coiffeur est bientôt arrêté par le shérif. Il a beau offrir de raser un certain lord Cokman, qui a fait à l'habit d'officier qu'il portait les honneurs d'un excellent dîner; il va être passé par les armes, lorsqu'une lettre de James Gordon arrive à point pour faire constater sa parfaite innocence. La partition est écrite avec goût; la mélodie est gracieuse et les motifs sont appropriés au canevas léger de l'ouvrage. On a remarqué l'air de soprano: *Je ne suis pas coquette;* le duo entre John et Jenny: *Je le sais, dans notre Angleterre*, et les jolis couplets: *Passe, passe, aimable liqueur*. Les rôles ont été chantés par Ponchard, Prilleux, Holtzem, Nathan, Mlle Zoé Bélia. La partion, piano et chant, a été arrangée par M. Soumis.

HABIT DE NOCES (L'), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Dennery et Bignon, musique de M. Paul Cuzent, représenté au Théâtre-Lyrique le 29 décembre 1855. Ancien écuyer de Franconi au Cirque-Olympique, M. Cuzent n'en est pas moins compositeur, et son petit acte a eu quelques représentations.

HABIT DU CHEVALIER DE GRAMMONT (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Bins de Saint-Victor, musique d'Eler, représenté à l'Opéra-Comique le 8 janvier 1808 et resté longtemps au répertoire.

HABIT RETOURNÉ (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Mendibourg, musique de Maresse, représenté à Feydeau le 11 septembre 1821.

HABITANTS DE VAUCLUSE (LES), opéra-comique en deux actes, musique de Mengozzi, représenté à Montansier en 1800.

HABLADOR (EL), opéra espagnol, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Madrid vers 1805.

HAINE ET RÉCONCILIATION, opéra-comique, musique de Gruger, représenté à Breslau vers 1796.

HALKA, opéra polonais, musique de M. Moniuszko, représenté à Varsovie en janvier 1858.

HAMLET, tragédie de Shakspeare. L'abbé Vogler en a composé l'ouverture et les entr'actes vers 1791. La partition de cet ouvrage a été gravée et publiée à Spire.

HAMLET, opéra en trois actes d'après la tragédie de Shakspeare, musique de Mareczek, représenté à Brünn en 1843.

HAMLET, opéra allemand d'après la tragédie de Shakspeare, musique d'Alexandre Stadtfeld, représenté au théâtre de Darmstadt en 1857, quatre ans après la mort de l'auteur.

HAMLET, grand opéra en cinq actes, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier d'après la tragédie de Shakspeare, musique de M. Ambroise Thomas, représenté pour la première fois à l'Académie impériale de mu-

sique le 9 mars 1868. (Voir HAMLET au Supplément.)

HANS BLEIBT HANS (*Jean reste Jean*), opéra allemand en trois actes, musique de Hubatschek, représenté à Hermannstadt vers 1789.

HANS HEILING, opéra romantique, paroles de Ed. Devrient, musique de Marschner, représenté à Hanovre le 24 mai 1833, repris en mars 1855, et à Vienne en septembre 1862.

HANS IST DÀ (*Jean est là*), opéra-comique allemand, paroles de M. Bonn, procureur du roi à Donauwœrht, musique du bourgmestre Fœrg, d'Augsbourg, représenté au théâtre de la ville d'Augsbourg, le 20 décembre 1845. Les deux magistrats n'ont pas dédaigné de paraître sur la scène après la représentation.

HANS KLACHEL, opéra allemand, musique de Tuczek, représenté à Prague en 1797.

HANS MAX GIESBRECHT, opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard en 1830.

HANS MAX GIESBRECHT DE HUMPENBOURG, opéra-comique, paroles de Kotzebue, musique de Gurrlich, représenté à Berlin en 1815.

HANS SACHS, opéra-comique allemand, musique de Albert Lortzing, représenté avec succès, en Allemagne, vers 1830, et repris à Leipzig le 23 juin 1840. C'est un des meilleurs ouvrages de ce maître.

HANSCHEN UND GRETCHEN, opéra-comique d'après *Rose et Colas*, musique de Reichardt, représenté à Leipzig en 1772.

HARIADAN BARBEROUSSE, opéra historique, musique de Fraenzl, représenté à Munich en 1815.

HARLEQUIN AND FAUSTUS, pantomime anglaise, musique de Samuel Arnold, représentée à Covent-Garden de Londres en 1793.

HARLEQUIN AND FAUSTUS, opéra-comique anglais, musique de Galliard, représenté à Hay-Market de Londres en 1816.

HARLEQUIN MAGNET, opéra-comique anglais, musique de Davy (John), en société de Ware, représenté à Covent-Garden de Londres en 1805.

HARLEQUIN QUICKSILVER (*Arlequin vif-argent*), pantomime anglaise, musique de Davy (John), représentée à Covent-Garden de Londres en 1804.

HARLEQUIN'S MUSEUM (*le Musée d'Arlequin*), pantomime anglaise, musique de Shield, représentée à Covent-Garden en 1792.

HAROLD, opéra allemand, musique de Kleinheinz, représenté à Pesth vers 1790.

HARPE D'OR (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Jaime fils et Dubreuil, musique de M. Félix Godefroid, représenté au Théâtre-Lyrique le 8 septembre 1858. La donnée du livret, qui fait intervenir sainte Cécile, n'a été imaginée que pour faire valoir le grand talent de harpiste de M. Godefroid, qui a exécuté dans la coulisse plusieurs morceaux avec cette virtuosité et ce charme qui lui ont valu tant de succès; mais l'ouvrage a été trouvé long et froid. Michot a déployé, dans le rôle principal d'Horatio, une voix magnifique qui n'a pas tenu toutes ses promesses. Les autres rôles ont été joués par Serène et Mme Willème.

HARPE D'OSSIAN (LA), opéra danois en trois actes, musique de F. Kunzen, représenté à Copenhague en 1799.

HARPE ENCHANTÉE (LA), opéra danois, musique de Kuhlau, représenté à Copenhague vers 1830.

HAROUN AL RASCHID, opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden de Londres en 1813.

HARRY LE ROI, opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden de Londres en 1815.

HARTFORD BRIDGE (*le Pont d'Hartford*), farce anglaise, musique de Shield, représentée à Covent-Garden de Londres en 1792.

HASARD (LE), opéra allemand en trois actes, musique de Bierey, représenté à Breslau vers 1820.

HASS UND LIEBE (*la Haine et l'amour*), opéra allemand, musique de Steinacker, représenté à Leipzig vers 1811.

HAUNTED TOWER (THE) [*la Tour enchantée*], opéra-comique anglais, musique de Storace, représenté à Londres au théâtre de Drury-Lane en 1789.

HAUS IST ZU VERKAUFEN (DAS) [*Maison à vendre*], opéra allemand en un acte d'après la pièce française, musique de J.-N. Hummel, représenté à Vienne vers 1812.

HAUS IST ZU VERKAUFEN (DAS) [*Maison à vendre*], opéra allemand, musique de Pentenrieder, représenté à Munich en 1847.

HAUSGESINDE (DAS) [*le Domestique*], opéra allemand, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1811.

HAUS-HAHN (DER) [*le Coq domestique*], opéra-comique allemand, musique de Hoffmeister, représenté à Leipzig vers 1805.

HAYDÉE ou **LE SECRET**, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 28 décembre 1847. Cet ouvrage est la production la plus distinguée de M. Auber dans la troisième phase de sa carrière. Le livret est intéressant, les situations poétiques, la donnée neuve et originale; elle a été empruntée à une nouvelle, traduite du russe par M. Prosper Mérimée. Lorédan, jeune amiral de la république de Venise, après avoir enlevé aux Turcs l'île de Chypre, retourne dans sa patrie, emmenant avec lui une jeune Grecque prisonnière, nommée Haydée. Lorédan, au milieu de ses succès, est poursuivi par des remords; car, entraîné par la passion du jeu et cédant à une pensée coupable, il a ruiné frauduleusement son ami Donato, qui s'est tué de désespoir. Pour réparer sa faute, il a adopté Rafaela, nièce de sa victime, et se dispose à l'épouser. Il cherche aussi le fils de Donato, qui a disparu et dont il a fait son héritier par un testament qu'il porte toujours sur lui. Ce jeune homme a pris le nom d'Andréa et vient, sans se faire connaître autrement, demander du service à l'amiral. Le conseil des Dix a placé près de Lorédan un espion nommé Malipieri, homme ambitieux et lâche, qui convoite l'alliance de Rafaela pour refaire sa fortune. Dans un accès de somnambulisme, l'amiral révèle le secret fatal de la scène du jeu, tire le testament de son sein et l'offre à l'ombre du fils de Donato, qui se dresse devant lui. Malipieri est là, qui s'en empare, et forme le projet de s'en servir pour perdre Lorédan. Tel est le nœud de l'action. Les deux autres actes offrent des épisodes qui se rattachent habilement au sujet, comme la capture d'une galère turque par le jeune Andréa, l'aveu que fait Haydée de ses sentiments pour son maître, le duel entre Malipieri et le jeune Donato, l'élévation de Lorédan à la dignité de doge de Venise. Le héros de la pièce accorde Rafaela, sa pupille, à Donato, et épouse Haydée, qui se trouve être de sang royal. L'effet général de la musique est dramatique et parfaitement approprié à la nature du sujet. L'inspiration y circule abondamment; l'instrumentation en est colorée, toujours élégante, et l'harmonie offre des effets neufs et piquants. Après l'ouverture, dans laquelle on remarque un charmant solo de hautbois, des morceaux assez peu développés, mais d'un intérêt mélodique charmant, se succèdent pendant tout le premier acte. La chanson : *Enfants de la noble Venise*, est énergiquement rhythmée. Les couplets chantés par Haydée : *Il dit qu'à sa noble patrie*, sont gracieux. Quant à la romance de basse : *A la voix séduisante, au regard virginal*, la déclamation en est vraie et la mélodie d'une rare distinction. Les couplets dits par Andréa demandant à servir sur le bord de l'amiral ont de la chaleur : *Ainsi que vous, je veux me battre*. Le duettino : *C'est la fête au Lido*, chanté par Haydée et Rafaela pendant que Lorédan s'endort, sont d'une demi-teinte délicieuse. La scène du rêve est riche de détails et puissamment dramatique. Roger y a déployé un talent d'expression admirable. Le second acte se passe à bord du vaisseau amiral après la bataille. Les morceaux les plus saillants sont l'air de Rafaela, qui reproduit le solo de hautbois de l'ouverture, et la charmante barcarolle chantée par Haydée : *C'est la corvette*, avec accompagnement du chœur des matelots *à bocca chiusa*, dans le genre des *Brummlieder* si employés en Allemagne. N'oublions pas le beau duo profondément dramatique entre Lorédan et Malipieri : *Je sais le débat qui s'agite;* c'est le meilleur, à notre avis, que le maître ait écrit; l'intérêt mélodique et dramatique y est soutenu d'un bout à l'autre; ce qu'on ne trouve pas au même degré dans celui de *la Muette*. Le troisième acte offre encore deux bons duos et une jolie barcarolle. La phrase de la scène du second acte : *Ah! que Venise est belle*, est devenue promptement populaire. On voit que cette partition est une des plus riches de l'écrin du compositeur. La création du rôle de Lorédan a fait le plus grand honneur à Roger. Les autres rôles ont été tenus par Hermann-Léon, Audran, Ricquier, Mlles Lavoye et Grimm.

HEART OF MID-LOTHIAN (THE), opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1819.

HÉBREUX (LES), opéra italien, musique de Apolloni, représenté, avec un grand succès, à Venise, en février 1855.

HECHICERA (LA) [*le Sortilége*], opéra es-

pagnol en trois actes, musique de Barbieri, représenté au théâtre du Cirque, de Madrid, vers 1852.

HÉCUBE, opéra en trois actes, paroles de Milcent, musique de Granges de Fontenelle, représenté à l'Opéra le 5 mai 1800. On reprochait à ce musicien de nombreux plagiats, ce qui fit dire plaisamment que le poëme était de Milcent et que la musique était de Cent mille.

HEERSCHAU (DIE) [*l'Inspecteur de l'armée*], opéra alllemand, musique de Eberwein (Charles), représenté à Weimar vers 1842.

HEILIGE KLEEBLATT (DAS) [*la Sainte feuille de trèfle*], opéra allemand, musique de Grosheim, représenté à l'Opéra de Cassel vers 1801.

HEIR OF VERONA (*l'Héritier de Vérone*), opéra anglais, musique de Bishop, en société avec Wittaker, représenté à Covent-Garden de Londres en 1817.

HEIRATH AUS LIEBE (DIE) [*le Mariage par amour*], opéra allemand, musique de Hœnicke, représenté à l'Opéra de Hambourg vers 1795.

HÉLÉNA, opéra en trois actes, paroles de Révérony Saint-Cyr et de Bouilly, musique de Méhul, représenté à l'Opéra-Comique le 1er mars 1803. L'histoire d'Eponine et de Sabinus paraît avoir fourni le sujet de ce roman en action. Les épisodes sont si multipliés que le compositeur n'a pu fixer l'attention du public sur aucun morceau de sa partition. Méhul était mal à son aise en traitant un mélodrame. Il lui fallait surtout des situations simples, fortes et favorables aux grands développements des formes musicales.

HÉLÈNE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1709.

HÉLÈNE, opéra allemand, musique de Gyrowetz, représenté à Vienne vers 1830.

HÉLÈNE ET PÂRIS, opéra allemand, musique de Heinichen, représenté à Leipzig en 1709.

HÉLÈNE ET PÂRIS, opéra allemand en trois actes, musique de Winter, représenté à Munich en 1780.

HÉLIAS ET OLYMPIE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg vers 1712.

HÉLINDOR, opéra féerique, musique de F. Glæser, représenté au Théâtre-sur-la-Vienne, à Vienne, en 1826.

HELLÉ, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Laboullaye (Lemonnier), musique de Floquet, représentée à l'Opéra le 5 janvier 1779.

HÉLOÏSE, monodrame, musique de Michelot, représenté au théâtre de Bruxelles vers 1820.

HELSA ET ZÉLINE, opéra allemand, musique de H.-C. Hattasch, représenté au théâtre de Hambourg en 1795.

HELVELLYN, opéra anglais, paroles de M. Oxenford, d'après le drame de Mosenthal, *Der sonnenwendhof*, musique de M. Macfarren, représenté sur le théâtre royal de Covent-Garden, à Londres, le 3 novembre 1864.

HEMMELIGHEDEN (*le Secret*), opéra danois, musique de F. Kunzen, représenté à Copenhague en 1796.

HENRI ET FÉLICIE, opéra-comique en trois actes, musique de Lemière de Corvey, représenté en province en 1808.

HENRI ET FLEURETTE, opéra-comique allemand, musique de Schmidt (Marie-Henri), représenté au théâtre de Detmold en 1846.

HENRI ET LYDA, opéra allemand, musique de Neefe, gravé en partition à Leipzig en 1777.

HENRI IV ou LA BATAILLE D'IVRY, drame lyrique en trois actes, en prose, avec des ariettes, paroles de De Rosoy, musique de Martini, représenté à la Comédie-Italienne le 14 novembre 1774. Il fut repris avec des changements le 23 avril 1814 au théâtre Feydeau.

HENRI IV, opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1820.

HENRI IV À IVRY, opéra allemand, musique de Stunz, représenté à Munich vers 1823.

HENRI IV ET D'AUBIGNÉ, opéra allemand en trois actes, musique de Marschner, représenté à Dresde en 1817.

HENRI IV, ROI DE CASTILLE, opéra, musique de Mattheson, représenté à Hambourg en 1711.

HENRIETTE ET VERSEUIL, opéra-comique en un acte, paroles de Guillet et Eugène Hus, musique de Solié, représenté à Feydeau le 30 juillet 1803.

HÉRACLITE ET DÉMOCRITE, opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1715.

HÉRACLIUS, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1712.

HERCULANUM, opéra en quatre actes, paroles de MM. Méry et Hadot, musique de M. Félicien David, représenté à l'Académie impériale de musique le 4 mars 1859. Cet opéra est l'œuvre lyrique la plus importante du compositeur. Le développement des morceaux, les formes plus riches de l'instrumentation, la prédominance de l'expression dramatique sur l'emploi du genre descriptif, si familier à l'auteur du *Désert*, ont permis au public de juger sous un nouveau jour le talent remarquable de M. Félicien David. Il est résulté de cette épreuve, qu'on désirerait le voir travailler plus assidûment pour notre première scène lyrique. Il y a vraiment des scènes fort belles, vigoureusement enlevées dans *Herculanum*, et, malgré des situations qui rappellent des modèles écrasants, tels que le duo d'Alice et de Bertram dans *Robert le Diable*, et le septuor de *Poliuto*, le compositeur a su être neuf, puissant et original. Le livret est quelque peu bizarre. Il se ressent de l'indécision des auteurs. Il s'agissait d'abord d'un drame mêlé de chants, comme le sont beaucoup de drames allemands, et intitulé : la *Fin du monde;* ensuite d'un opéra destiné au Théâtre-Lyrique, sous le titre : le *Dernier amour;* enfin on s'arrêta au sujet d'*Herculanum*. L'action se passe donc sous le règne de Titus, à la veille de la grande catastrophe qui ensevelit sous les cendres du Vésuve Herculanum et Pompéi. Les auteurs, pour donner plus de grandeur à leur fiction, se sont inspirés des livres saints. L'histoire des villes maudites de Sodome et de Gomorrhe, *Polyeucte* et les *Martyrs*, comme aussi les prophéties relatives à la fin du monde, ont fourni à Méry ses plus belles images. Mais, en raison de la fusion de ces éléments divers, le livret d'*Herculanum* est une œuvre hybride, peu intéressante, manquant totalement de couleur historique, malgré le déploiement des moyens matériels, les décors magnifiques et les riches costumes. Olympia, reine d'une contrée située sur les bords de l'Euphrate, et sœur du proconsul Nicanor, est venue en Italie se faire couronner solennellement. On pourrait dire de ce personnage d'Olympia, que *c'est Vénus tout entière à sa proie attachée*, si Méry était parvenu à lui donner de la vie; mais ce n'est qu'un être bizarre, ni femme ni démon. Son frère, Nicanor, tient également plutôt de Bertram que du proconsul. On amène en leur présence deux époux chrétiens, Hélios et Lilia. Nicanor ordonne qu'on les conduise immédiatement au supplice ; mais Olympia veut recourir à des moyens plus doux. Elle demande qu'on la laisse s'entretenir avec Hélios, tandis qu'elle livre la pauvre Lilia aux entreprises criminelles de son frère. Olympia est aussi sûre de triompher du pauvre Hélios que si elle était Vénus elle-même :

Tout est soumis à ma puissance ;
L'univers est à mes genoux.
Toi qui dois tout à ma clémence,
Crains de la changer en courroux !
Un pouvoir rempli de mystère
Rend partout mes charmes vainqueurs :
Je suis l'idole de la terre
Et la reine de tous les cœurs.
C'est ce pouvoir qui me fit belle
Pour tout séduire et tout charmer.
Un seul me serait-il rebelle,
Et le seul que je peux aimer !
De ton Dieu brave l'anathème,
Hélios, déserte ses lois !
Tu peux monter au rang suprême
Et t'asseoir au trône des rois.

Cependant elle ajoute à cette déclaration l'influence d'un breuvage aphrodisiaque qu'elle lui fait verser par l'esclave Locusta. Au milieu du festin apparaît le trouble-fête Magnus, qui donne lecture de quelques versets de l'*Apocalypse*, citation d'assez mauvais goût au théâtre. On se moque de lui; l'orgie recommence, et ainsi finit le premier acte.

Le décor du deuxième acte transporte le spectateur dans la vallée d'Ottoyano, où se réunissent les chrétiens. Nicanor vient y trouver Lilia. C'est la plus belle scène de l'ouvrage :

NICANOR.

C'est toi que je cherchais.

LILIA, *avec un sentiment d'effroi.*

Moi?... Que me voulez-vous ?

NICANOR.

Que fais-tu parmi ceux que poursuit mon courroux ?

LILIA.

Je venais, sur ces froides pierres,
Prier pour la reine et pour vous,
Et pour celui qui, chez nos frères,
Bientôt doit être mon époux.
Faible et dans l'ombre retirée,
Que pouvez-vous craindre de moi ?
Ah ! laissez-moi vivre ignorée,
Avec mon amour et ma foi.

NICANOR.

Ne crains rien, je t'aime, et j'admire
Ta beauté, ta grâce et ta foi.
Chaque rayon de ton sourire
Est un regard du ciel pour moi.
A tes pieds mon orgueil s'incline;
Ta parole trouble mes sens :
Car des anges la voix divine
N'est que l'écho de tes accents.

Pendant ce duo, une croix, placée au-dessus d'une des tombes des martyrs, s'illumine miraculeusement. Lilia sent son courage se raffermir, et, s'apercevant que la croix reste obscure aux yeux de Nicanor, elle le repousse comme un maudit. Le tonnerre éclate, le proconsul tombe foudroyé. Satan paraît et revêt le manteau de Nicanor : mais, sans révéler sa présence à Lilia, il lui montre l'intérieur du palais d'Olympia, et Hélios aux pieds de la reine.

L'acte troisième se passe dans les jardins de la reine; une bacchanale chantée, jouée et dansée précède l'entrevue de Lilia et d'Hélios en présence d'Olympia et de Satan. La jeune chrétienne rappelle son amant à la vertu, et chante un *Credo* imité de celui des *Martyrs*, dont l'intention est excellente, mais qui est aussi peu poétique qu'orthodoxe. Lilia chante qu'elle croit :

A l'Esprit saint, l'inspirateur de l'âme,
Flambeau divin du passé ténébreux,
Qui fit planer douze langues de flamme
Sur le cénacle où priaient douze Hébreux!

Hélios rentre en lui-même, mais désespérant de retrouver l'amour de Lilia, qu'on va conduire au supplice. Il s'exprime ainsi :

Vérité de l'enfer! oui, j'ai souillé mon âme!
Rien ne pourra m'absoudre aux yeux de Lilia...
Sauvons du moins ses jours, si je dois vivre infâme!...
Reine! je suis à toi!... je t'aime, Olympia!

Pouvait-on imaginer un moyen dramatique aussi grossier, aussi brutal, de rendre un quatrième acte nécessaire et de prolonger la soirée? Frapper ainsi Lilia dans son cœur d'amante, dans sa foi de chrétienne. O convenances! ô mœurs dramatiques du théâtre de Corneille, de Racine, de Quinault lui-même, qu'êtes-vous devenues!

Le quatrième acte se compose de deux tableaux; le premier représente l'atrium du palais d'Olympia. L'éruption du Vésuve a commencé d'éclater. Les esclaves en profitent pour se révolter et se livrer au pillage. Satan les y encourage. En vue de la catastrophe finale, le dernier tableau offre une architecture assez compliquée : la terrasse du palais d'Olympia est supportée par la colonnade d'un *impluvium* d'ordre Pœstum, et dominée par des façades de cariatides tétrastyles. On voit, d'un autre côté, l'avenue du temple d'Isis et de Sérapis, et au fond un aqueduc à deux rangs d'arches. Hélios accourt éperdu se jeter aux pieds de Lilia; il implore son pardon. Lilia répond :

Mon Dieu! ce pardon qu'il demande,
Avec moi daigne le donner!
Du haut du ciel, sur lui que la grâce descende!
Mon Dieu, dis-moi de pardonner!

Tous deux, réconciliés dans l'amour et dans la foi, attendent la mort, soutenus et encouragés par le prophète Magnus, ce qui est encore une imitation du trio de Raoul, Valentine et Marcel dans les *Huguenots*. Olympia brave le fléau; Satan triomphe; les monuments s'écroulent avec fracas; la lave envahissante s'avance sur le théâtre. Magnus s'écrie : « Chrétiens, voici la mort! » Hélios et Lilia répondent : « C'est le ciel! c'est la vie! »

Cet opéra n'a point d'ouverture. Le compositeur s'est contenté d'annoncer le lever du rideau par une introduction dont le motif principal, exécuté successivement par les violoncelles et la flûte, est accompagné par les harpes. La romance : *Dans une retraite profonde*, est le premier morceau qui excite l'intérêt. La mélodie, d'une simplicité calme et toute virginale, est gracieusement ornée d'un accompagnement de cor anglais. L'andante en *la : Noble Hélios, en ton absence*, chanté par Olympia, n'a rien de remarquable; mais la phrase du ténor qui en accompagne la fin exprime bien l'étonnement et la surprise des sens du jeune chrétien. Elle nous a rappelé la phrase de Daniel dans l'opéra de la *Chaste Susanne* de Monpou :

Comment, dans ma jeune âme,
Comment supporter à la fois
Et ce doux regard de femme
Et le son charmant de cette voix.

C'est surtout dans l'air de l'extase que le compositeur a le plus travaillé son instrumentation. Pendant qu'Hélios vide la coupe, les gammes chromatiques du quatuor, *con sordini*, se succèdent, et il faut convenir qu'il y a là une difficulté d'exécution qui rendra presque toujours ce passage scabreux et d'une justesse douteuse, d'autant plus que ces instruments jouent des traits de huit triples croches sur des sixaines jouées par les harpes. Le reste de l'air est d'une couleur poétique délicieuse. Le petit chœur syllabique des chrétiens, qui ouvre le second acte, offre une jolie modulation en *sol* bémol. La prière qui suit est sans accompagnement, bien traitée pour les voix, et la phrase dite en écho par les ténors produit un agréable effet. Comme nous l'avons dit plus haut, le morceau qui nous paraît le plus dramatique est le duo entre Lilia et Nicanor. L'inspiration y règne d'un bout à l'autre. Ce n'est qu'une suite de phrases bien accentuées et allant droit au cœur, surtout dans la partie de Lilia. Cependant quelques modulations viennent étonner l'oreille. La substitution du *ré* bémol à l'*ut* dièse, pour obtenir un repos en *ut* par le moyen de la sixte augmentée, est loin d'a-

mener un résultat satisfaisant. L'air de la vision, où se trouve la jolie phrase : *Je veux aimer toujours dans l'air que tu respires*, est poétiquement accompagné par une première harpe à l'orchestre et une deuxième harpe dans la coulisse. Parmi les airs du ballet, nous rappellerons le joli motif en *la* mineur dit par les violons, dialoguant avec la première flûte et accompagnant le pas des Grâces et des Muses. Le talent de M. David se distingue particulièrement par un emploi original du rhythme. La bacchanale en fournit une nouvelle preuve; la répétition persistante du mot *Evoe* lui donne le caractère étrange et tourbillonnant qui convient à cette sorte de divertissement. Quant au *Credo*, dont la mélodie est large et religieuse, nous croyons qu'on préférera l'accompagnement de la seconde strophe à celui de la première, qui se compose des cors, bassons, clarinettes et flûtes. Il fallait la voix exceptionnellement puissante de Mme Gueymard pour triompher de cet orgue artificiel. Sans être aussi remarquable que le duo du deuxième acte, celui du quatrième, entre Lilia et Nicanor, a de grandes qualités mélodiques et scéniques. C'est Hélios qui le commence : *Dieu ne m'a pas frappé*, *cette plaine est couverte de débris et de morts*, et il produit de l'effet. Malgré les défauts du poëme et les réminiscences des situations, nous le répétons, la conception musicale de M. Félicien David est grande et belle. Elle possède tous les caractères qui doivent lui assurer son maintien au répertoire de l'Opéra. Comme tous les mélodistes, M. Félicien David met en relief presque constamment deux parties, le chant et la basse. Les parties intermédiaires sont la plupart du temps des accords de remplissage et ne contribuent à l'ensemble que par des effets de sonorité. Ce n'est pas que l'instrumentation de ses partitions ne soit fort intéressante, au contraire. De tous les compositeurs contemporains, M. David est, avec M. Berlioz, celui qui fait le plus éloquemment parler l'orchestre. Nous ajouterons même que l'auteur du *Désert* le fait parler avec plus de précision, de simplicité et de clarté; mais nous parlons de la composition harmonique et de la forme que revêtent ses inspirations. Cette forme, d'ailleurs, est actuellement la plus saisissable pour le public. Le rôle d'Hélios a été une des plus belles créations de Roger. Il a su exprimer merveilleusement l'enivrement voluptueux dans la scène de la coupe. Mmes Borghi-Mamo et Gueymard-Lauters ont aussi chanté avec talent les rôles d'Olympia et de Lilia. Obin a rempli le double rôle de Nicanor et de Satan. Personnages secondaires : Coulon et Marié. Mlle Emma Livry et Mérante ont fait presque tous les frais du ballet.

HERCULE, opéra en deux parties, musique de Krieger, représenté à Hambourg en 1694.

HERCULE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg vers 1700.

HERCULE, opéra allemand, musique de Schmittbauer, représenté à Carlsruhe vers 1772.

HERCULE, petit opéra allemand, musique de Wolfram, représenté à Tœplitz vers 1825.

HERCULE ET OMPHALE, pantomime, musique de Reeve, représenté à Londres en 1794.

HERCULE ET THÉSÉE, opéra, musique de Graupner, représenté à Hambourg en 1708.

HERCULE MOURANT, tragédie-opéra en cinq actes, paroles de Marmontel, musique de Dauvergne, représentée à l'Opéra le 3 avril 1761. La pièce reproduit les principales situations de la tragédie de Rotrou. Dauvergne écrivit cette partition pendant qu'il était directeur de l'Opéra. Il n'en est resté que le titre.

HERE, THERE, AND EVERYWHERE (*Ici, là et partout*), opéra anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market en 1784.

HÉRITAGE (L'), petit opéra allemand, musique de Weissflog, représenté à Sagau vers 1768.

HÉRITIER SANS LE SAVOIR (L'), opéra de salon, paroles et musique de Mlle Thys, représenté chez M. Lefébure-Wély en avril 1858, chanté par Jules Lefort, Malézieux et Mme Lefébure-Wély.

HÉRITIÈRE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Théaulon, musique de Kreubé, représenté à l'Opéra-Comique le 29 décembre 1817.

HÉRITIER DE PAIMPOL (L'), opéra-comique en trois actes, paroles de Sewrin, musique de Bochsa, représenté à l'Opéra-Comique le 23 décembre 1813.

HÉRITIERS MICHAU (LES), opéra en un acte, paroles de Planard, musique de Bochsa, représenté à l'Opéra-Comique le 30 avril 1814

HERMANN, opéra allemand, musique de Brande, représenté au théâtre de Carlsruhe 1810.

HERMANN DE UNNA, opéra, musique de Vogler, représenté à Copenhague en 1799.

HERMANN DE UNNA, drame allemand, musique de Apell, représenté à Hesse-Cassel en 1801.

HERMANN ET DOROTHÉE, opéra allemand d'après le roman de Gœthe, musique de Schœnfeld, représenté en Allemagne vers 1805.

HERMANN ET THUSNELDA, opéra allemand, paroles de Kotzebue, musique de J. Miller, représenté à Kœnigsberg vers 1815.

HERMANN ET THUSNELDA, grand opéra de Kotzebue, musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté à Berlin en 1819.

HERMIPHAS, opéra allemand, musique de L. Huber, représenté à Ingolstadt vers 1800.

HERMITE DE FORMENTARA (L'), opéra, musique de Ritter (Pierre), représenté à Manheim en 1788.

HERMITE DE FORMENTARA (L'), opéra, musique d'Ebers (Charles-Frédéric), représenté à Pesth en 1796.

HERO, monodrame, musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté au théâtre Royal de Berlin en 1800.

HÉRO ET LÉANDRE, mélodrame, musique de Seidel (Louis), représenté à Berlin vers 1815.

HERODES VON BETHLEEM, opéra en deux actes, musique de Wagner (Charles), représenté à Darmstadt en 1810.

HÉROS DE LA DURANCE (LE) ou **AGRICOL VIALA**, opéra en un acte, musique de L.-E. Jadin, représenté au théâtre des Amis de la patrie (Louvois) en 1794.

HÉROS DES ASTURIES (LE), opéra italien, musique de Lucilla, représenté sur le théâtre Communal de Bologne en décembre 1865.

HERRMANN, LIBÉRATEUR DE LA GERMANIE, opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1813.

HERRMANNSSCHLACHT (DIE) [*le Combat d'Hermann*], musique de Chelard, représenté au théâtre de la Cour de Munich à la fin de 1835.

HERMANNSSCHLACHT (DIE) [*la Bataille d'Hermann*], opéra allemand, musique de Mangold, représenté à Darmstadt en 1848.

HERSCHAFTLICHE KÜCHE (DIE) [*la Cuisine du seigneur*], opéra-comique allemand, musique de Stegmann, représenté à Hambourg vers 1782.

HERZENPROBE (DIE) [*les Epreuves du cœur*], opéra danois, musique de Saloman, représenté à Copenhague en novembre 1847.

HERZOG MICHEL (*le Duc Michel*), opéra allemand, musique de André, représenté à Berlin vers 1780.

HÉSIONE, tragédie-opéra en cinq actes, précédée d'un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, représentée à l'Académie royale de musique le 21 décembre 1700. Le poëme est intéressant et disposé de manière à produire un spectacle brillant. On remarque dans le prologue l'air de la prêtresse du Soleil, chanté par Mlle Maupin :

> Le Dieu qui répand la lumière
> Va d'un siècle nouveau commencer la carrière.

On était, comme nous l'avons dit, en 1700. L'ouvrage est rempli d'allusions analogues. Le Soleil célèbre à son tour la gloire de Louis XIV, dans l'air suivant, chanté par Hardouin (basse) :

> Peuples, vous êtes trop heureux;
> Le sort peut-il jamais vous devenir contraire?
> Cessez de former tant de vœux,
> Vous n'en avez qu'un seul à faire.
> Vous vivez sous les lois d'un héros glorieux,
> Aimé, craint des mortels, favorisé des dieux.
> Votre repos fait son unique envie.
> Qu'un même soin nous anime aujourd'hui.
> Votre bonheur dépend d'une si belle vie;
> Ne faites de vœux que pour lui.
> Il fait le destin de la terre;
> Qu'il vive, qu'il règne à jamais;
> Qu'il soit l'arbitre de la guerre;
> Qu'il soit l'arbitre de la paix.

Et les chœurs de répéter : *Il fait le destin de la terre.*

On voit que, du petit au grand, tous les rimeurs et hommes de lettres rivalisaient de bassesse et d'adulations outrées. Quand on réfléchit à toutes les formes que les courtisans inventèrent pour montrer leur zèle, on ne peut s'empêcher de savoir gré à Louis XIV d'avoir aimé constamment et sérieusement son pays, malgré les fautes qu'il a commises, et d'être resté pendant sa longue carrière un des hommes les plus laborieux du royaume. La musique des chœurs est belle. Les principaux personnages de la tragédie sont Laomédon, Hésione, Vénus, Anchise, Télamon et

Cléon. Mlle Le Maure eut un grand succès dans le rôle d'Hésione à la reprise qu'on fit de cet ouvrage trente ans après la première représentation; il fut donné jusqu'en 1743. Mlle Clairon reprit le rôle après elle. Il est certain qu'à cette époque on écrivait en Italie avec une facilité inconnue en France; les rhythmes étaient plus vifs, l'harmonie plus variée; les formes du style avaient atteint dans la musique vocale un degré de perfection extraordinaire; cependant les opéras de Lulli et de Campra conserveront toujours leur genre de mérite. Ils ont du caractère, de la vérité d'expression, enfin une saveur particulière, des qualités que Gluck a su apprécier et dont il a tiré un grand profit. Nous signalerons dans l'opéra d'Hésione, au premier acte, le premier et le second passe-pied dont les motifs ont de l'originalité; dans l'acte second, l'air d'Anchise chanté par Thévenard (basse) :

De ma princesse, hélas! j'ai calmé les alarmes;

dans l'acte troisième, l'air d'Hésione : *O ciel, il me trahit!* chanté successivement par Mlles Moreau, Poussin, Pellissier, Le Maure, Clairon (soprani) ; l'air charmant à trois temps de Vénus : *Aimable vainqueur, cher tyran d'un cœur...*, chanté par Mlle Desmatins (soprano) ; la scène très-dramatique entre Anchise et Hésione, dans l'acte quatrième : *Où s'adressent mes pas dans ces funestes lieux?* et enfin, dans le cinquième, la *Marche du triomphe* avec chœurs. Anchise est endormi et Mercure ordonne le changement à vue qui s'opère sur le théâtre :

Présentez à ses yeux cette ville puissante,
Maîtresse de tout l'univers;
Montrez-lui Rome triomphante
Et les plus grands rois dans les fers.

Une troupe de Songes paraît sous la forme de Romains, de Sarmates, de Parthes et de Massagètes.

HET DORP IN'T GEBERGTE (*le Village dans les montagnes*), opéra-comique flamand, musique de Benoît, représenté au théâtre du Parc en décembre 1856.

HEURE DU RENDEZ-VOUS (L'), opéra-comique en un acte, paroles de A., musique de De Pellaert, représenté à Bruxelles en 1821.

HEUREUSE ERREUR (L'), opéra-comique, paroles de Mlle Wuiet, représenté au théâtre des Beaujolais en 1786.

HEUREUSE INCONSÉQUENCE, opéra-comique en trois actes, paroles de de Piis, musique du chevalier de Propiac, représenté à l'Opéra-Comique le 26 mars 1789.

HEUREUSE NOUVELLE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Saint-Just et Longchamps, musique de Boieldieu, représenté à Feydeau le 7 novembre 1797. C'était un ouvrage de circonstance écrit pour célébrer le traité de Campo-Formio. Il fut froidement accueilli.

HEUREUSE RENCONTRE (L'), opéra-comique, musique de Foignet (Charles), représenté à Paris le 3 avril 1797.

HEUREUSE RÉCONCILIATION (L'), opéra-comique en un acte, musique de Lachnith, représenté à la Comédie-Italienne le 25 juin 1785.

HEUREUX DÉGUISEMENT (L'), opéra-comique en deux actes, mêlé d'ariettes, paroles de Marcouville, musique de Laruette, joué au théâtre de la foire Saint-Laurent le 7 août 1758.

HEUREUX DÉMENTI (L'), opéra-comique en deux actes, musique de Saint-Amans, représenté à Paris en 1794.

HEUREUX DÉPIT (L'), opéra-comique en un acte, musique de Chapelle (Pierre-David-Augustin), écrit pour la Comédie-Italienne vers 1785.

HEUREUX JOUR (L') ou **LES CINQ MARIAGES**, opéra-comique en un acte, paroles de Baillot, musique de Heudier, représenté à Versailles le 5 mars 1810.

HEUREUX MALHEUR (L'), opéra-comique allemand, musique de Weissflog, représenté à Sayan vers 1770.

HEUREUX MENSONGE (L'), opéra-comique en deux actes, musique de Campenhout, représenté à Bordeaux en 1819.

HEUREUX NAUFRAGE (L'), opéra-comique français en un acte, musique de Reichardt, représenté à Cassel en 1808.

HEUREUX PRÉTEXTE (L'), opéra-comique en un acte, musique de Bouffet, représenté au théâtre Montansier en 1794.

HEUREUX RETOUR (L'), opéra-ballet de Milon, musique de Persuis, Berton et Kreutzer, représenté à l'Opéra le 25 juillet 1815.

HEUREUX STRATAGÈME (L'), comédie lyrique en deux actes, paroles de Saulnier, musique de Jadin, jouée à l'Académie royale de musique le 13 septembre 1791. Cette pièce, imitée de *Crispin, rival de son maître*, n'a obtenu aucun succès.

HIARNE, LE ROI DU CHANT, opéra allemand en quatre actes, musique de Marschner, représenté au théâtre de Francfort-sur-le-Mein en septembre 1863, après la mort de l'auteur. Quoique cet ouvrage posthume ait été conçu dans le système inauguré par M. Wagner, les chœurs ont été trouvés fort beaux, ainsi que les finales du deuxième et du quatrième acte.

HIERONYMUS KNICKER (*Jérôme Knicker*), opéra-comique allemand, musique de Ditters, représenté à Vienne en 1787.

HIPPODAMIE, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Roy, musique de Campra, représentée à l'Opéra le 6 mars 1708. Cet ouvrage n'eut pas le succès d'*Hésione*, du même auteur. Le sujet de la pièce ne manquait pas de singularité et le poëte avait pris au sérieux l'histoire de la pauvre Hippodamie, dont le père tuait sans pitié tous ceux de ses prétendants qui se laissaient vaincre par lui à la course des chars. Au premier acte, le théâtre représentait une campagne plantée de cyprès et de lauriers, entre lesquels on voyait des urnes d'or où étaient enfermées les cendres des amants d'Hippodamie qui avaient péri en combattant pour l'épouser. A la bizarrerie du sujet, Campra ajouta l'inconvénient de trop multiplier dans sa partition les airs de basse. Les rôles principaux du roi d'Elide et de Pélops étaient chantés par Hardouin et Thévenard, deux basses. Nous signalerons dans l'acte premier l'air de la Corinthienne (Mlle Poussin) : *Charmant vainqueur, dissipe nos alarmes*, et celui de Pélops : *Amants dont nous plaignons le sort;* dans l'acte troisième, un petit chœur en rondeau assez joli : *L'amour veut sans cesse troubler les mortels;* au quatrième, l'air d'Hippodamie (Mlle Journet) : *Tristes appas*, *funestes charmes;* le chœur des peuples : *Chantons le plus grand des vainqueurs*, et dans le cinquième, la chaconne finale.

HIPPOLYTE, tragédie d'Euripide, traduite en allemand par le docteur Fritzche, représentée sur le théâtre de Berlin en 1851. La musique de cet ouvrage, qui se compose d'une ouverture, des entr'actes, des chœurs et des récitatifs, a été composée par Adolphe Schutze, premier chef d'orchestre du grand Opéra.

HIPPOLYTE ET ARICIE, tragédie-opéra, avec un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin, musique de Rameau, représentée à l'Académie royale de musique le 1er octobre 1733. Le sujet de la pièce est le même que celui de la *Phèdre* de Racine. Rameau était déjà âgé de cinquante ans, et n'avait pu encore aborder la scène lyrique. Après avoir assisté à une représentation de *Jephté*, il se décida à s'adresser à l'abbé Pellegrin pour en obtenir un poëme ; mais l'abbé, qui vivait de ses ouvrages, lui déclara qu'il exigeait préalablement un billet de 500 livres comme garantie en cas d'insuccès. Le marché fut conclu, et l'abbé donna le manuscrit d'*Hippolyte et Aricie*. Quelque temps après, Rameau fit entendre des fragments de sa musique, probablement le premier acte, chez le fermier général La Popelinière, son protecteur. Au milieu de la répétition, Pellegrin se lève avec transport, court au compositeur, et lui dit : « Monsieur, quand on a fait de la musique de cette beauté, on n'a pas besoin de caution. » et aussitôt il prend le billet et le déchire devant tout le monde. On a fait un joli tableau de cette scène. Sans être aussi remarquable que la partition de *Castor et Pollux*, celle d'*Hippolyte et Aricie* renferme de belles parties, des chœurs d'une harmonie originale et saisissante, des airs gracieux, entre autres ce rondeau charmant :

A l'amour rendez les armes,
Donnez-lui tous vos moments;
Chérissez jusqu'à ses larmes.
Les alarmes
Ont des charmes,
Tout est doux pour les amants.

La musique n'est pas d'une couleur bien antique, pas plus que les paroles. Le sujet de la tragédie servait de prétexte pour parcourir la carte de Tendre. L'abbé Pellegrin, qui *dînait de l'autel et soupait du théâtre*, n'y mettait pas tant de façons. Dans les opéras de Lulli et de Quinault, malgré leurs défauts, le caractère du sujet est mieux observé, le récitatif est plus noble, plus passioné, plus vrai. Riccoboni a parodié cet opéra au Théâtre-Italien en 1733, et Favart en a fait une autre parodie en 1742.

HIPPOMÈNE ET ATALANTE, opéra en un acte, paroles de Brunet, musique de Vachon, représenté par l'Académie royale de musique le 8 août 1769. Vachon était un violoniste habile.

HIPPOMÈNE ET ATALANTE, opéra, paroles de Lehoc, musique de Louis Piccinni, représenté à l'Académie impériale de musique le 24 janvier 1810. Cet opéra ne réussit point. Le fils de l'auteur de *Didon* n'avait pas hérité du génie de son père.

HIRTENMAEDCHEN (DAS) [*la Jeune ber-*

gère], opéra-comique allemand, musique de Winter, représenté à Vienne vers 1783.

HISTOIRE UNIVERSELLE (L'), opéra en deux actes, paroles et musique de Beffroy de Reigny, représenté au théâtre Feydeau le 15 décembre 1790.

HLYNA, opéra, musique de M. Dœrstling, représenté au théâtre de la Cour, à Gotha, en juin 1864.

HOCHLANDERIN (LA), opéra allemand, musique de Conradin Kreutzer, représenté sur le théâtre de Hambourg en 1846.

HOCHLANDSFÜRSTEN (*les Princes du haut pays*), opéra allemand, musique de Payer, représenté à Amsterdam vers 1825.

HOCHZEIT IM GASTHOFE (DIE) [*la Noce dans l'auberge*], opéra allemand, musique de Pillwitz, représenté à Brême en 1831.

HOCHZEITS CONCERT (DAS) [*le Concert des noces*], vaudeville allemand, musique de Aigner, représenté au théâtre Kœrnthnerthor, à Vienne, le 29 novembre 1829.

HŒSTGILDET [*la Fête de la moisson*], opéra-comique danois en un acte, musique de Schulz, représenté à Copenhague en 1790.

HOFER, opéra anglais, musique de Bishop, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1830.

HOKUS POKUS, opéra en un acte, musique de Ditters, représenté à Vienne en 1790, et à Weimar, avec des changements, en 1792.

HOLGER DANSKE (*Holger le Danois*) ou **OBÉRON**, opéra danois, musique de Frédéric Kunzen, représenté à Copenhague en 1790.

HOLLANDAIS VOLANT (LE), opéra allemand, musique de Tschirch, représenté à Stettin en 1852.

HOLMARA, opéra en trois actes, musique de Rœth, représenté à Munich en 1809.

HOLZDIEB (DER) [*le Voleur de bois*], opéra-comique allemand, paroles de F. Kind, musique de Marschner, écrit à Dresde vers 1824 et joué avec succès sur un grand nombre de théâtres d'amateurs.

HOME, SWEET HOME (*Patrie, douce patrie*), opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden, à Londres, en 1829.

HOMME AUX QUATRE ÉPOQUES DE LA VIE (L'), mélodrame hollandais, musique de Van Bree, représenté au théâtre d'Amsterdam en 1835.

HOMME ENTRE DEUX ÂGES (L'), opérette en un acte, paroles de M. Emile Abraham, musique de M. Henri Cartier, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 6 mai 1862.

HOMME ET LE MALHEUR (L'), acte lyrique en vers libres, paroles de d'Avrigny, musique de Parenti, représenté à l'Opéra-Comique le 22 octobre 1793.

HOMME LIBRE (L'), drame en cinq actes, paroles de Mallien, musique de Blanchard, représenté au théâtre Molière le 29 décembre 1831.

HOMME MERVEILLEUX (L'), opéra allemand, paroles et musique de Spindler, représenté à Breslau et à Vienne vers 1799.

HOMME SANS FAÇON (L'), opéra en trois actes, paroles de Sewrin, musique de Kreutzer, représenté au théâtre Feydeau le 7 janvier 1812.

HONEY MOON (THE) [*la Lune de miel*], opéra anglais, musique de Linley (William), représenté à Drury-Lane, de Londres, vers 1795.

HONNÊTE SUISSE (L'), opéra allemand, musique de H.-C. Hattasch, représenté au théâtre de Hambourg vers 1794.

HOPHIRE, opéra allemand, musique de Hanke, représenté à Flensbourg vers 1793.

HORACES (LES), tragédie lyrique en trois actes mêlée d'intermèdes, musique de Salieri, représentée pour la première fois à Vienne en 1786. Cet opéra, traduit par Guillard, fut représenté à l'Académie royale de musique le 7 décembre 1786. L'œuvre de Corneille adaptée à la scène lyrique n'eut que peu de succès. La musique de l'auteur des *Danaïdes* et de *Tarare* fut cependant goûtée des amateurs.

HORACES (LES), opéra en trois actes, paroles de Guillard, musique de Porta, représenté à l'Opéra le 10 octobre 1800. C'est le même poëme que celui du précédent opéra, à l'exception de quelques scènes qui furent changées. C'était pendant la première représentation de cet ouvrage qu'un complot devait éclater contre le premier consul ; il fut aussitôt réprimé que découvert. L'ouvrage de Porta était faiblement conçu. Lays et Adrien se distinguèrent dans les rôles d'Ho-

race et du vieil Horace. Mlle Maillard fut applaudie dans celui de Camille. Lainez chanta le rôle de Curiace.

HORATIUS COCLÈS, opéra en un acte, en vers, paroles de A.-V. Arnaud, musique de Méhul, représenté à l'Opéra le 18 février 1794. Ce n'était pas assez d'un héros romain pour les exigences d'un public républicain, il lui en fallait deux; on adjoignit donc à Horatius Cocles *Mutius Scævola*, au risque de diviser l'intérêt. C'est une œuvre de circonstance que la musique sévère de Méhul n'a pu faire survivre au temps qui l'avait inspirée.

HÔTEL DE GÊNES (L'), opéra-comique, musique de Schubert (Joseph), représenté à Schwedt en 1780.

HÔTEL DE LA POSTE (L'), opérette en un acte, paroles de M. Ph. Gilles, musique de M. A. Dufresne, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 15 novembre 1860. On a remarqué dans ce petit ouvrage, écrit avec facilité et franchise, une chanson bien tournée : *Je suis postillon de la malle*, un quartetto et une ballade : *Page Isolin*. Il a été joué par Potel, Mlles Beaudoin et Taffanel.

HÔTEL DES PRINCES (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Ferrières et Marconay, musique de M. Eugène Prévost, représenté au théâtre de l'Ambigu au mois d'avril 1831. Le sujet est emprunté au livret de *Jean de Paris*, le charmant opéra de Boieldieu. Philippe, roi de France, voyage *incognito* dans les Etats du duc de Bourgogne. Celui-ci apprend qu'il doit s'arrêter à l'*Hôtel des Princes*. Il achète l'hôtel, se déguise en aubergiste pour approcher de l'illustre voyageur sans exciter sa défiance. Après lui avoir fait mieux connaître le duc de Bourgogne, il lui persuade de cimenter par un mariage l'alliance des deux maisons. Une intrigue amoureuse se mêle à l'action politique. Ce petit ouvrage a été bien accueilli et a fixé l'attention des musiciens sur le mérite de M. Eugène Prévost, pensionnaire de Rome et un des bons élèves de Lesueur. Delsarte, devenu depuis un professeur éminent de déclamation, a chanté dans ce petit ouvrage.

HÔTELLERIE DE GRENADE (L'), petit opéra allemand, musique de Michel Umlauff, représenté à Vienne vers 1812.

HÔTELLERIE DE SARZANNO (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Desriaux, musique de Arquier, représenté au théâtre Montansier le 20 avril 1802.

HÔTELLERIE PORTUGAISE (L'), opéra-comique en un acte, paroles d'Aignan, musique de Cherubini, représenté à Feydeau le 25 juillet 1798.

HÔTESSE DE LYON (L'), opéra-comique en un acte, musique de Bousquet, représenté sur le théâtre du Conservatoire au mois de juin 1844. Le sujet reproduit une anecdote de de la vie du peintre Carl Dujardin qui, ne pouvant payer son écot dans une auberge de Lyon, se vit contraint d'épouser son hôtesse, vieille et laide. On a remarqué dans ce petit ouvrage l'ouverture, qui est assez bien traitée, et les couplets de l'hôtesse. Il a été chanté par Laget, Chaix, Montauriol, Mlles Mondutaigny et Leclerc.

HOUZARD DE BERCHINY (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Rosier, musique de A. Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 17 octobre 1855. Le maréchal des logis Gédéon s'intéresse aux amours de Martin et de Rosette, les dote et les marie. Il se procure l'argent au moyen d'un escamotage de signature, par suite duquel un vieux fermier avare et une vieille fermière sont enrôlés dans le régiment, l'un comme houzard, l'autre comme vivandière. Ces paysans crédules ont hâte de payer leur libération. Le morceau le plus saillant de la partition est le duo de Martin et de Rosette. Le type de Gédéon a été bien rendu par le musicien.

HUCHE (LA), opéra-comique en un acte, musique de Chapelle (Pierre-David-Augustin), représenté au théâtre de la Cité en 1794.

HUGO OG ADELHEID, opéra danois, musique de Kuhlau, représenté à Copenhague vers 1825.

HUGUENOTS (LES), opéra en cinq actes, paroles de Scribe et Emile Deschamps, musique de Giacomo Meyerbeer, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 29 février 1836. Ce chef-d'œuvre a sa place marquée dans l'histoire de l'art musical au XIXe siècle, à côté de *Guillaume Tell*, de la *Juive* et de la *Muette;* mais il ne saurait leur être comparé. Conçu dans le courant d'idées du romantisme, il n'a survécu à cette école artistique et littéraire, que parce qu'il en a exprimé les beaux caractères. Meyerbeer a su donner aux épisodes descriptifs un cachet historique toujours intéressant et élevé; mais il a animé d'un souffle de vie et de passion ces tableaux multipliés à profusion dans le poëme. Il y a même une grada-

tion, un *crescendo* habilement calculé et dont le mérite incombe au seul musicien ; car l'interprétation se développe, sous ce rapport, dans des proportions bien plus vastes que le thème. Les habitudes galantes de la cour des Valois sont exprimées tour à tour avec *brio* et folie dans l'introduction : *Bonheur de la table;* avec une grâce étudiée dans la romance accompagnée sur la viole d'amour : *Plus blanche que la blanche hermine.* L'entrée de Marcel, le choral de Luther et la chanson huguenote sont un intermède qui indique l'ordre d'idées dans lequel le drame va se dérouler. Les accents sont ici plutôt durs que mâles, et font contraste avec ceux des jeunes seigneurs. Tout ce qui suit forme un tableau correspondant au premier; c'est la contre-partie féminine de la scène d'orgie et de plaisir; mais nous sommes au *pays de Tendre.* La morbidesse et la voluptueuse langueur y règnent. C'est la cavatine du page due à la collaboration de M. Emile Deschamps : *Nobles seigneurs, salut!* qui sert de transition; puis vient le grand air : *O beau pays de la Touraine*, suivi du chœur délicieux des baigneuses, de la scène du bandeau et du duo : *Beauté divine, enchanteresse.* C'est ensuite que commence l'œuvre dramatique proprement dite. Elle s'ouvre en mettant en présence les étudiants huguenots et les catholiques. Ici, la partialité et l'esprit général de l'opéra se dissimulent mal ; car autant le *rataplan* a une allure franche et sympathique, autant les litanies sont pleurardes et languissantes. La ronde des bohémiennes, si originale, et le chant du couvre-feu, nous préparent bien à des scènes étranges et lugubres. La passion de l'amour éclate pour la première fois dans le magnifique duo entre Marcel et Valentine : *Dans la nuit où seul je veille.* Le septuor du duel accuse avec plus de force le fanatisme des deux partis que toutes les escarmouches précédentes. Enfin l'action arrive à son paroxysme dans la scène de la conjuration et de la bénédiction des poignards, écrite aussi par M. Emile Deschamps. Les masses chorales et instrumentales se réunissent pour produire un des plus beaux effets qui existent au théâtre. Les entraînements de l'amour, les résistances de l'honneur ne le cèdent pas en puissance d'expression dans l'immortel duo du quatrième acte, dû à l'inspiration poétique du même auteur : *Où je vais?... secourir mes frères; Tu l'as dit, oui tu m'aimes.* Enfin la catastrophe est consommée à la fin du grand trio : *Savez-vous qu'en joignant vos mains dans les ténèbres.* On voit par quelle suite savante et habilement ménagée Meyerbeer est arrivé à produire des effets puissants et irrésistibles. Mlle Falcon, Nourrit, Duprez et Levasseur ont été de dignes interprètes de cette œuvre admirable.

HUGUES DE SORNERGHEM, opéra en trois actes, musique de Gevaërt, représenté au théâtre de Gand le 23 mars 1848.

HUÎTRE ET LES PLAIDEURS (L') ou **LE TRIBUNAL DE LA CHICANE**, opéra-comique en un acte, paroles de Sedaine, musique de Philidor, représenté à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent le 18 septembre 1759.

HULDIGUNG TREUL (DIE) [*le Serment de fidélité*], prologue, musique de Lasser, représenté à Munich en 1791.

HUMOROUS LIEUTENANT (*le Lieutenant joyeux*), opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1817.

HUMOURS OF THE AGE (THE) [*les Caprices de la vieillesse*], écrit par Baker, musique de Finger, représenté à Drury-Lane, de Londres, en 1701.

HUNT THE LIPPER (THE) [*la Pantoufle qui court*], farce anglaise, musique de Samuel Arnold, représentée à Hay-Market, de Londres, en 1783.

HUNYADI LASSLO, opéra hongrois, représenté au théâtre National de Pesth en juillet 1762. Mlle Artotya chantait le rôle de Maria Gara.

HUON ET AMANDA, opéra allemand, musique de Hanke, représenté à Flensbourg vers 1794.

HURON (LE), opéra-comique en deux actes de Grétry, paroles de Marmontel, représenté pour la première fois sur le Théâtre-Italien le 20 août 1768. C'est par le *Huron* que Grétry commença, en France, sa longue et brillante carrière. Le comte de Orsutz l'avait recommandé à Marmontel en lui disant : « C'est un jeune homme au désespoir, et sur le point de se noyer, si vous ne le sauvez ; il ne demande qu'un joli opéra-comique pour faire fortune à Paris. Il vient d'Italie. Il a fait à Genève quelques essais. Il arrivait avec un opéra fait sur l'un de vos contes (les *Mariages samnites*) ; les directeurs de l'Opéra l'ont entendu, et ils l'ont refusé. Ce malheureux jeune homme est sans ressource ; il m'a prié de le recommander à vous. » L'acteur Caillot aimait à raconter,

dans les dernières années de sa vie, que ses camarades se montraient peu disposés à recevoir l'œuvre d'un jeune musicien inconnu, lorsqu'il se mit à chanter avec une vive expression :

Dans quel canton
Est l'Huronie ?
Est-ce en Turquie?
En Arabie !
Hé non ! non, non !

Et l'effet que produisit cet air sur la troupe comique décida de la réception de l'ouvrage et du sort de Grétry. Le sujet du *Huron* est tiré de l'*Ingénu* de Voltaire. C'était, comme nous l'avons dit, le premier ouvrage que Grétry faisait entendre à Paris. Il raconte naïvement, dans ses *Essais*, les émotions de son début. L'acteur Caillot chanta le rôle de l'aimable Huron ; Laruette, celui de Gilotin ; Clairval, celui de l'officier français, et Mme Laruette, celui de Mlle de Saint-Yves. Citons avec les couplets : *Dans quel canton est l'Huronie*, le duo : *Ne vous rebutez pas.*

HURZE MANTEL (DER) [*le Manteau court*], opéra-féerie, musique, pour le deuxième acte, de Blumenthal, représenté à Vienne vers 1807.

HUSSARD NOIR (LE), opéra en un acte, paroles de Dupaty, musique de Solié, représenté au théâtre Feydeau le 10 décembre 1808.

HUSSARDS EN CANTONNEMENT (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Saint-Elme, musique de Champein, représenté à Feydeau le 28 juin 1817.

HUSSITES DE NAUMBOURG (LES), opéra allemand. Salieri a fait les ouvertures, les entr'actes et les chœurs ; représenté à Vienne en 1803.

HYALA ET EVANDRE, opéra en un acte, musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté à Vienne en 1796.

HYLAS ET ZÉLIS, opéra-ballet en un acte, musique de Bury, représenté par l'Académie royale de musique le 6 juillet 1762. Cet ouvrage fut repris plusieurs fois. Bernard de Bury était maître de la musique du roi, et neveu de Colin de Blamont, compositeur distingué.

HYPERMNESTRE, opéra en cinq actes, avec un prologue, paroles de Lafont, musique de Gervais et du duc d'Orléans, représenté à l'Académie royale de musique le 3 novembre 1716. Gervais était maître de la musique de la chambre du régent avant de devenir maître de la chapelle du roi. La mise en scène contribua plus que la valeur du poëme et de la musique au succès de cet ouvrage, qui fut repris quatre fois de 1716 à 1746. Des jeux en l'honneur d'Isis forment le prologue. Le théâtre représente une campagne fertile arrosée par les eaux du Nil ; on découvre dans la perspective les pyramides d'Egypte ; le fleuve le Nil paraît appuyé sur son urne, environné de ses naïades. Isis arrive dans son char, et le prologue se termine par un chœur dansé. Danaüs, roi d'Argos, a détrôné son prédécesseur Gélanor. L'ombre de celui-ci lui apparaît pour lui prédire qu'il sera vengé de la main même d'un des fils d'Egyptus. Or, Danaüs célèbre ce jour-là même le mariage de sa fille Hypermnestre avec le fils d'Egyptus nommé Lyncée. La scène la plus pathétique est celle dans laquelle le père, tremblant pour ses jours, donne un poignard à Hypermnestre devant l'autel même où l'hymen vient d'être célébré, et lui ordonne de tuer son époux. Le reste de la pièce est un tissu d'incohérences. Danaüs meurt frappé comme par hasard de la main de Lyncée ; l'oracle est accompli. Cet opéra fut retouché par l'abbé Pellegrin. Les principaux interprètes furent Thévenard, Cochereau, Lemyre, Dun, ensuite Chassé, Tribou, enfin Jélyotte dans le rôle de Lyncée. Ceux des femmes furent remplis par Mlles Antier, Journet, Pellissier, Chevalier. Mlles Sallé, Camargo et Petit brillèrent dans les ballets. Le sujet de cette pièce reparut plusieurs fois sur la scène sous le titre des *Danaïdes.*

I

IBRAIM SULTANO, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1692.

ICONOCLASTES (LES) [*Bilderstürmer*], opéra allemand, musique de M. Kittl, représenté à Prague en mai 1854. Le compositeur était alors directeur du Conservatoire de cette ville.

IDA, opéra en deux actes, musique de Gy-

rowetz, représenté à Vienne vers 1811. Elsner en a fait trois scènes.

IDA, *opera giocosa*, musique de Bornacini, représenté à Venise en 1834.

IDA, opéra anglais, livret de M. Palgrave-Simpson, musique de H. Leslie, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en novembre 1865.

IDA DE ROSENAU, opéra allemand, musique de Spœth, représenté à Cobourg en 1821.

IDA DELLA TORRE, opéra italien, musique de Nini, représenté sur le théâtre Saint-Benoît, à Venise, en décembre 1838.

IDA ou **L'ORPHELINE DE BERLIN**, opéra-comique en deux actes, paroles et musique de Amélie-Julie-Simone Candeille, en dernier lieu Mme Périé, représenté à l'Opéra-Comique le 19 mai 1807.

IDALA ou **LA SULTANE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Hoffmann, musique de Nicolo Isouard, représenté au théâtre Feydeau le 30 juillet 1806.

IDALIDE, opéra italien en deux actes, musique du chevalier Sarti, représenté à Milan en 1783.

IDALIDE, opéra italien en deux actes, musique de Cherubini, représenté à Florence en 1784.

IDALIDE, opéra italien en deux actes, musique de Rispoli, représenté à Turin en 1786.

IDAMANTE ou **LE VŒU**, drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig en 1782.

IDAS ET MARPISSA, opéra allemand, musique de Tuczek, représenté à Prague en 1808.

IDASPE, opéra italien, musique de Broschi, représenté à Venise en 1730.

IDASPE, opéra sérieux italien, musique de Mancini, représenté à Venise, au théâtre San-Bartolomeo, en 1785.

IDEA DEL FELICE GOVERNO (*Idée d'un heureux gouvernement*), opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1698.

IDIOTE (L'), opéra-comique en trois actes, musique de Gasse, représenté à Feydeau le 25 novembre 1820.

IDOLE DE CEYLAN (L'), opéra, musique de Schall, représenté à Copenhague en 1789.

IDOLI, petit opéra allemand, musique de Weigl (Thaddée), représenté à Vienne vers 1796.

IDOLO BIRMANNO, opéra italien, musique de Brambilla, représenté au théâtre Re, à Milan, en 1816.

IDOLO CINESE (L') [*l'Idole chinoise*], opéra italien en trois actes, musique de Schuster, représenté à Dresde en 1774.

IDOLO CINESE (L') [*l'Idole chinoise*], opéra italien, musique de Rust (Jacques), représenté en Italie en 1774.

IDOLO CINESE (L') [*l'Idole chinoise*], opéra italien en deux actes, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1769, et à Paris, sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 10 juin 1779. On déploya un grand luxe de mise en scène, de décors et de costumes; mais cet ouvrage n'eut pas autant de succès qu'à Naples, où on y voyait une allusion à des événements contemporains. Il y a de la verve comique dans l'*Idolo cinese*, particulièrement dans le finale du premier acte. On dit que M. Piccinni travailla à la partition représentée en France.

IDOLO CINESE (L'), opéra italien, musique de Generali, représenté à Naples en 1807.

IDOLO DI SE STESSO (*l'Idole de soi-même*), opéra italien, musique de Lavigna, représenté à Ferrare en 1803.

IDOMÉNÉE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, représentée par l'Académie royale de musique le mardi 12 janvier 1712. Cette œuvre a un mérite à la fois littéraire et musical, à l'exception du prologue, qui offre au début de l'ouvrage un ballet peu digne du cothurne tragique. Le rôle d'Idoménée a été un des meilleurs qu'ait chantés Thévenard. Lorsqu'on reprit cet ouvrage en 1731, il venait de quitter la scène après l'avoir occupée pendant quarante ans; il fut suppléé par Chassé.

IDOMENEO, opéra italien, livret de Varesco, musique de Gazzaniga, représenté à Padoue en 1790.

IDOMENEO, opéra italien, livret de Varesco, musique de Paër, représenté à Florence en 1794.

IDOMENEO, opéra italien, livret de Va-

resco, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1796.

IDOMENEO, opéra italien, livret de Varesco, musique de Federici, représenté à Milan en 1806.

IDOMENEO, RE DI CRETA, drame héroïque en trois actes, livret de l'abbé Varesco, musique de Mozart, représenté à Munich le 29 janvier 1781.

Mozart était alors au service du prince-archevêque de Salzbourg. Au mois de novembre 1780, il fut appelé à Munich par le prince électoral de Bavière, Charles-Théodore, pour y écrire l'opéra d'*Idomeneo*. Le jeune organiste obtint un congé de six semaines, et, le 1er décembre, les deux premiers actes de l'*Idomeneo* étaient achevés. L'ouvrage fut représenté le 29 janvier 1781, et obtint un succès d'enthousiasme. Ce fut là le point de départ véritablement sérieux de la carrière dramatique de Mozart. Après le triomphe qu'il obtint à Munich, il revint à son poste modeste d'organiste. Mais le compositeur avait acquis la conscience de sa virtualité. Mentionnons brièvement les principales beautés contenues dans cet ouvrage : d'abord, dans le premier acte, c'est l'air terrible d'Idoménée : *Vedrommi intorno l'ombra dolente*, et le récitatif dramatique du même : *Spietatissimi Dei!* l'air d'Idamante, dans lequel le maître prélude aux plaintes de donna Anna dans *Don Juan : Il padre adorato ritrovo e lo perdo;* le dessin persistant dans la partie du violoncelle montre l'unité de conception de ce beau morceau. La marche qui suit a vieilli; mais le chœur *Nettuno s'onori!* est excellent, et l'instrumentation est toute magistrale. Dans le second acte, l'air d'Arbace (ténor) : *Se il tuo duol*, est peu saillant; mais celui d'Ilia : *Se il padre perdei*, est une mélodie délicieuse. Les vers du poëte, dans l'air d'Idoménée, sont d'une hardiesse métaphorique qu'on goûterait assez peu de nos jours.

Fuor del mar, hò un mar in seno,
Che del primo è più funesto
E Nettuno ancor in questo
Mai non cessa minacciar.

Il est traité dans le style italien, que les détails travaillés et le merveilleux fini de l'orchestration semblent contredire. Dans l'andante chanté par Electre : *Idol mio*, la délicatesse de l'accompagnement n'a été signalée que par celle du célèbre : *Batti, batti, masetto;* la marche qui suit est médiocre; le chœur à six-huit : *Placido e il mar andiamo*, la fait promptement oublier. La scène des adieux d'Idoménée est traitée dans un terzetto superbe; on en admire surtout l'harmonie expressive et pénétrante à laquelle contribue l'emploi de la septième diminuée entre le ténor et le soprano, sur les mots : *Destin crudel* et les exclamations déchirantes qui suivent. Le chœur de la tempête, qui termine le second acte, est d'une énergie extraordinaire. Moins scénique et moins développé que le finale du *Don Juan*, il est cependant digne de figurer parmi les belles inspirations du maître.

Au début du troisième acte, qui se passe dans les jardins du roi, Ilia chante un andante délicieux :

Zeffiretti lusinghieri,
Deh volate al mio tesoro,
Egli dite ch'io l'adoro ;
Che mi serbi il cor fedel.

Comme ici le tendre Mozart s'exprime éloquemment! et comme, sous la dictée de son cœur, sa plume sait faire parler dans l'instrumentation les syncopes et les triolets! Le duo d'Ilia et d'Idamante : *S'io non moro a questi accenti*, n'est que joli; l'air d'Arbace est encore écrit dans la forme italienne; le quartetto a de l'ampleur et est d'un intérêt soutenu; mais le morceau le plus saillant de l'ouvrage, à notre point de vue, est le chœur : *O voto tremendo*, dont le mouvement adagio, accompagné en triolets, est grandiose et magnifique. Dans la *preghiera*, les *pizzicati* des violons, qui imitent les harpes, et les *ut* tenus par les voix des prêtres, jusqu'à la cadence plagale de la fin, pendant que les arpéges tracent leurs méandres, produisent l'effet le plus puissant. Il est intéressant de suivre, dans cette partition, qui a précédé de sept ans celle de *Don Giovanni*, des analogies et même des similitudes qui montrent à nu le fond des idées dramatiques du compositeur, son goût pour le surnaturel et la manière sérieuse et convaincue dont il entendait le sens du *Deus ex machinâ*. Que l'on compare la musique de la scène de la statue du commandeur avec le dernier finale d'*Idoménée*. Ici c'est la statue de Neptune qui s'agite; on entend un bruit souterrain; une voix profonde et grave prononce la sentence du ciel. Non-seulement le même style musical, mais encore les mêmes effets de sonorité que dans *Don Juan* sont employés. C'est ainsi que la voix de l'autre monde est accompagnée par les cors et trois trombones, comme l'était primitivement la réponse du commandeur à l'apostrophe de don Juan au deuxième acte : *Di rider finirai.* (V. l'article Don Giovanni.)

IDONTE, opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Milan en 1800.

IDOR, vaudeville, musique de Drechsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1835.

IDYLLE DE LA PAIX (L') ou **L'ÉGLOGUE DE VERSAILLES**, paroles de Racine, musique de Lulli, représentée à Versailles et à Paris en 1685. Le même sujet a été traité par Quinault, et Lulli en a composé également la musique. (Voyez le TEMPLE DE LA PAIX.)

IFIDE, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1670.

IFIGENIA, opéra italien, musique de Coletti, représenté à Venise en 1706.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, musique de Scarlatti (Dominique), représenté sur le théâtre particulier de la veuve du roi de Pologne, Marie-Casimire, en 1713.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1718.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Porpora, représenté vers 1742.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Abos, représenté à Naples vers 1745.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, paroles de Villati, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1749.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Traetta, représenté à Vienne en 1759, avec succès.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Majo, représenté à Naples en 1762.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie vers 1765. C'est un des meilleurs ouvrages de ce maître.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Jomelli, représenté à Saint-Charles, à Naples, en 1773.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Salari, représenté à Casal-Monferrato en 1776.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique du chevalier Sarti, représenté à Venise en 1777.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Martin y Solar, représenté à Florence vers 1781.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Prati, représenté à Florence en 1784.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de J. Giordani, représenté à Rome en 1786.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Zingarelli, représenté à Milan en 1787.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Bertoni, représenté à Trieste en 1790.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de J. Mosca, représenté vers 1798.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Rossi (Laurent), représenté à Gênes vers 1798.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Trento, représenté au théâtre Saint-Charles, de Naples, le 4 novembre 1804.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de J.-S. Mayer, représenté à Parme en 1806. L'auteur refit la musique de cet ouvrage en 1811 pour le théâtre de Brescia.

IFIGENIA IN AULIDE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Federici, représenté à Milan en 1809.

IFIGENIA IN TAURIDE, opéra italien, musique de Scarlatti (Dominique), représenté en Pologne en 1713.

IFIGENIA IN TAURIDE, opéra italien, musique de Orlandini, représenté en Italie en 1719.

IFIGENIA IN TAURIDE, opéra italien, musique de Vinci, représenté à Venise en 1725.

IFIGENIA IN TAURIDE, opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Rome en 1751.

IFIGENIA IN TAURIDE, opéra italien, musique de A. Mazzoni, représenté à Trévise en 1756.

IFIGENIA IN TAURIDE, opéra italien, musique de Jean-Frédéric-Agricola, représenté à Berlin en 1765.

IFIGENIA IN TAURIDE, opéra italien,

musique de Monza, représenté à Milan en 1784.

IFIGENIA IN TAURIDE, opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Venise en 1785.

IFIGENIA IN TAURIDE, opéra italien, musique de Carafa (Michel), représenté à Saint-Charles, à Naples, en 1817.

IGINIA D'ASTI, opéra italien, musique de Levi, représenté au théâtre de la Fenice en 1837.

IGINIA D'ASTI, opéra italien, musique de Casamorata, représenté à Bologne en 1838.

IGINIA D'ASTI, opéra italien, musique de Genoves, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1840.

IGINIA D'ASTI, opéra semi-séria espagnol, musique de Sanchez, représenté à Cadix en 1842.

IGNORANTE ASTUTO (L') [*l'Ignorant rusé*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1772.

ILDA D'AVENELLO, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Bergame le 14 août 1828.

ILDA D'AVENELLO, opéra italien, musique de Morlacchi, représenté sur le théâtre de la Fenice, à Venise, en 1824 pendant le carnaval. Le compositeur en refit la musique en grande partie deux ans après. Une cavatine de cet opéra obtint un certain succès : *Io primier ti rendo omaggio*. Ce compositeur, qui a joui d'une grande réputation en Italie, est presque complétement inconnu en France. On pourra consulter sur Morlacchi, dont l'existence a été si honorable et si bien remplie, l'ouvrage suivant : *Della vita e delle opere dell' cav. Francesco Morlacchi di Perugia, primo maestro nella real cappella di Dresda, direttore dell' opera italiana e delle musiche di corte di S. M. il re di Sassonia, memorie istoriche*, per Giò-Battista de' Conti Rossi-Scotti (Perugia, 1860).

ILDEGONDA, opéra italien, musique de Charles Valentini, représenté à Palerme en 1829.

ILDEGONDA, opéra italien, musique de David Bini, représenté à Pise au mois de février 1836.

ILDEGONDA, opéra-séria en trois actes, livret de Giannone, musique de Marliani, représenté au Théâtre-Italien, à Paris, le 7 mars 1837. L'action se passe au XIIe siècle, chez un grand-duc de Milan. Hildegonde aime un jeune guerrier qui s'est illustré dans une croisade. Le podestat et son fils, Roger, s'opposent à cette union. Richard, le héros de la pièce, provoqué en duel par Roger, le désarme et lui laisse la vie. Celui-ci dénonce alors son ennemi comme hérétique. Un bûcher est dressé; le peuple le renverse, et Hildebrand, le podestat, accorde sa fille au généreux Richard. On a remarqué un beau chœur puissamment rhythmé :

Ornato le chiome,
Del bellico allor,
Dell' italo nome
Son sacro all' onor.

L'air : *Ah! si fugga*, chanté par la Grisi, a de l'énergie et de la grâce ; le duo : *O sant' alma della madre*, chanté par Rubini et la Grisi, porte l'empreinte d'une douce tristesse et est bien instrumenté. Au troisième acte, la valeureuse tragédienne était admirable lorsque elle excitait le peuple à sauver son amant :

Ma valor voi non avete
Nè a salvarlo nè svenarmi!
Via codardi! Indegni siete
Di vedere il mio dolor.

Le caractère du compositeur, ses aventures politiques disposaient alors le public en sa faveur, mais elles ne suffirent point à assurer le succès de son ouvrage.

Ildegonda fut représenté au théâtre de la Pergola, à Florence, en 1841.

ILDEGONDA, opéra milanais, musique et livret de Solera, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, pendant le carnaval de 1840. Moriani et Mme Frezzolini chantèrent les principaux rôles.

ILDEGONDA, opéra espagnol, musique de Arrieta, représenté à Madrid et ensuite à Milan vers 1846.

ILDEGONDA, opéra italien, musique de Carlini, représenté à Florence en 1847.

ILDEGONDA E RICCARDO, opéra italien, musique de Graffigna, représenté à Milan en 1841.

ILDEGONDA E RICCARDO, opéra italien, musique de Somma, représenté au théâtre de la Scala, de Milan, en 1835.

ILE D'AMOUR (L'), opérette en un acte, paroles de M. Dulocle, musique de M. Delehelle, représentée au théâtre des Champs-Elysées le 8 juin 1859.

ILE DE BABILARY (L'), opéra-comique en trois actes, paroles de Paul de Kock, musique de Mengal, représenté au théâtre Feydeau le 27 mars 1819.

ILE DE CALYPSO (L'), opérette avec ballet, paroles de M. Julian, musique de M. Ruitter (Pilati), représentée aux Folies-Nouvelles en décembre 1857.

ILE DE SOL-SI-RÉ (L'), opérette en un acte, paroles de M. Julian, musique de M. Ruitter, représentée au théâtre Déjazet le 16 mars 1860. Comme la précédente, c'est une bouffonnerie de carnaval. On y a applaudi une polka avec accompagnement de mirlitons. Ruitter est le pseudonyme de M. Pilati.

ILE DES ESPRITS (L'), opéra allemand, musique de Zumsteeg, représenté au Théâtre ducal de Stuttgard vers 1793. Cet ouvrage a été gravé à Leipzig.

ILE DES FEMMES (L'), opéra en deux actes, musique de Lemoyne, dont les répétitions ont été interrompues par la mort de l'auteur, arrivée le 30 décembre 1796.

ILE DES FOUS (L'), comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles d'Anseaume, Marcouville et Bertin d'Antilly, musique de Duni, représentée à la Comédie-Italienne le 29 décembre 1760. Cette pièce est la parodie de l'*Arcifanfano* de Goldoni. Duni était alors pensionnaire de S. A. R. l'infant don Philippe. Ce fut la musique variée et amusante du compositeur qui détermina le succès de cet ouvrage; car c'est une triste pièce qu'une prétendue comédie qui se termine par une scène dans laquelle on voit les loges des fous et ces malheureux qui crient à travers leurs barreaux. Les principaux genres de folie servent de prétexte à des airs caractérisés qui ne sont reliés entre eux par aucune intrigue dramatique. A un petit chœur alerte à deux parties : *Ah! monseigneur le gouverneur!* succède l'air de Brisefer : *Je suis la terreur du monde;* puis vient celui de Sordide, le fou avare : *Je suis un pauvre misérable, rongé de peine et de soucis;* c'est le meilleur de la partition. L'air de Spendrif : *Pour avoir eu trop de bien*, est écrit avec talent, et en le lisant on voit que Philidor a dû profiter des opéras de Duni. L'ariette chantée par Prodigue est pleine de verve et d'effets amusants. Celle de Follette a la gaieté qui convient à ce rôle. Mais les airs chantés par Glorieuse et par Fanfolin, le gouverneur de l'île des Fous, sont médiocres. Le meilleur rôle est celui de l'avare, qui chante encore à la fin de la pièce un morceau bien traité : *O terre, voici mon or.*

ILE ENCHANTÉE (L'), opéra-comique en trois actes, paroles de Sedaine, parodié, c'est-à-dire arrangé sur la musique de Bruni, et représenté au théâtre de Monsieur (Feydeau) le 3 août 1789.

ILE SONNANTE (L'), opéra-comique en trois actes, paroles de Collé, musique de Monsigny, représenté à la Comédie-Italienne le 4 janvier 1768. Cette *Ile sonnante* est l'île de la musique. On n'y parle qu'en chantant. Il n'est resté aucune trace de cette musique insulaire. Nous doutons que la partition en ait été gravée.

ILE SONNANTE (L') ou **DES ESPRITS**, opéra-comique allemand, texte de Gotter (Frédéric-Guillaume), musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1799. On dit que c'est le meilleur ouvrage du compositeur.

IL FAUT SEMER POUR RÉCOLTER, opérette en un acte, musique de Anthiome, représentée sur le théâtre des Fantaisies-Parisiennes au mois de juin 1866. C'est une assez fade paysannerie. Jean Leblanc, qui est riche, voudrait épouser Marcelline. Celle-ci lui préfère le jeune Pierrot, qui n'a rien. Quant à la musique, on y remarque le tic-tac du moulin, assez gentiment accompagné par l'orchestre, et d'assez bons couplets, chantés par Jean, sur *Ce que c'est que l'amour.*

ILKA, drame musical, musique de Doppler (Albert-François), représenté au théâtre de Pesth en 1849.

ILLENESI (GLI) [*les Illinois*], opéra italien, paroles de Romani, musique de Basili, représenté à Milan le 27 janvier 1818.

ILLINESI (GLI) [*les Illinois*], opéra italien, musique de Strepponi, représenté à Trieste au mois d'octobre 1829.

ILLINESI (GLI) [*les Illinois*], opéra italien, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté à Turin en 1837.

ILLUMINATION (L'), opéra-comique allemand, musique de Kurzinger, représenté à Vienne en 1792.

ILLUSION, drame lyrique en un acte, paroles de Saint-Georges et Ménissier, musique d'Hérold, représenté à Paris le 18 juillet 1829. Belle musique, sur un mauvais poëme qui se termine par un suicide. L'ouverture a pour motif le *Voi che sapete*, de Mozart, et est traitée avec élégance. Les morceaux les plus saillants de cet ouvrage sont la tyrolienne : *Le ciel se colore;* le trio : *Que faire*

hélas! ô douleur! la charmante valse : *Fille de nos montagnes*, et le finale.

ILLUSTRE GASPARD (L'), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Duvert et Lausanne, musique de M. Eugène Prévost, représenté à l'Opéra-Comique le 11 février 1863. C'est encore une histoire de bandit, du célèbre malfaiteur provençal Gaspard de Besse, mais traitée en charge. M. Prévost a intercalé dans un trio la romance si populaire autrefois : *Portrait charmant, portrait de mon amie.* Couderc, Lemaire et Mme Chollet-Byard, ont chanté les rôles de cet ouvrage.

ILLUSTRIOUS TRAVELLER (THE) [*l'Illustre voyageur*], mélodrame anglais, musique de Bishop, représenté à Londres en 1818.

ILO ROBBE VECCHIE, opéra en dialecte napolitain, musique de Cercia, représenté à Naples vers 1795.

IL PLEUT, BERGÈRE, opéra-comique en un acte, paroles de M. Nuitter, musique de M. H. Down, représenté sur le théâtre Frédéric-Guillaume, à Berlin, sous ce titre : *Gewitter bei Sonnenschein.*

ILS NE SAVENT PAS LIRE, opéra-comique en un acte, musique de Lebrun, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1791.

ILS SONT CHEZ EUX ou **LES ÉPOUX AVANT LE MARIAGE**, opéra-comique en un acte, paroles de Désaugiers, musique de Alex. Piccinni, représenté au théâtre Feydeau le 7 janvier 1808.

IM FINSTERN IST NICH GUT TAPPEN (*Il n'est pas bon de frapper dans les ténèbres*), opéra allemand, musique de Schenck, représenté au Théâtre impérial de Vienne vers 1791.

IMMAGINARIO (L') [*l'Imaginaire*], opéra-buffa, musique de Canetti, représenté au théâtre de Brescia en 1784.

IMBOSCATA (L') [*l'Embuscade*], opéra italien, musique de Weigl, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, vers 1811.

IMBOSCATA (L') [*l'Embuscade*], opéra italien, musique de Pugni sur le même texte que l'opéra précédent, représenté à Milan en 1834.

IMBROGLIO DELLA LETTERA (L') [*l'Imbroglio de la lettre*], opéra italien, musique de Puccita, représenté à Milan vers 1805.

IMBROGLIO DELLE RAGAZZE (L') [*l'Imbroglio des fillettes*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1770.

IMBROGLIO DELLE TRE SPOSE (L') [*l'Imbroglio des trois épouses*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Padoue en 1786.

IMBROGLIONE ED IL CASTIGAMATTI (L') [*le Brouillon et le bâton*], farce italienne, musique de J.-S. Mayer, représenté à San-Mosè, à Venise, en 1800.

IMENEI STABILITI DAL CASO (GLI) [*le Mariage assuré par hasard*], opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1703.

IMENEO (L'), cantate italienne, musique de Porpora, exécutée à Naples en 1723.

IMENEO (L'), opéra italien, poëme de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1727.

IMENEO (L'), opéra italien, livret de Zeno, musique de Hændel, représenté à Londres en 1740.

IMENEO IN ATENE (L') [*l'Hymen à Athènes*], opéra italien, musique de Porpora, représenté à Venise en 1726.

IMOGÈNE ou **LA GAGEURE INDISCRÈTE**, comédie en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Dejaure, musique de Kreutzer, représentée à l'Opéra-Comique le 27 avril 1796. Le sujet de la pièce choque le goût. Il fallait laisser cette scabreuse intrigue dans les contes de Boccace.

IMOGÈNE, opéra allemand, musique de Sobolewski, représenté à Kœnigsberg en 1833.

IMPEGNATRICE (L') [*la Prometteuse*], opéra italien, musique de Cohen (Henri), représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1834.

IMPEGNO, OSSIA CHI LO FÀ L'ASPETTA (L') [*l'Engagement*], opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Rome en 1786.

IMPEGNO SUPERATO (L') [*la Promesse éludée*], opéra italien, musique de Capotorti, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1802.

IMPEGNO SUPERATO (L') [*la Promesse éludée*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté sur le théâtre del Fondo, à Naples, en 1795.

IMPOSTORE (L') [*l'Impostenr*], opéra italien, musique de Dussek (François-Benoît), représenté en Italie vers 1785.

IMPOSTORE AVVILITO (L') [*l'Imposteur*

déshonoré], opéra italien, musique de Lavigna, représenté à Ferrare en 1804.

IMPOSTORE, OSSIA IL MARCO TONDO (L') [*l'Imposteur ou la Marque ronde*], opéra italien, musique de Generali, représenté à Milan en 1815.

IMPOSTORE PUNITO (L') [*l'Imposteur puni*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Parme en 1776.

IMPOSTORE SMASCHERATO (L') [*l'Imposteur démasqué*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1786.

IMPOSTORI (GLI) [*les Imposteurs*], opéra italien, musique de Latilla, représenté à Rome en 1751.

IMPOSTURA (L') [*l'Imposture*], opéra italien, musique de J. Mosca, représenté au Théâtre-Italien en 1807.

IMPOSTURA DURA POCO (L') [*l'Imposture est de peu de durée*], opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Milan en 1795.

IMPRESA D'OPERA (L') [*l'Entreprise d'opéra*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1769.

IMPRESARIO (L') [*l'Entrepreneur de théâtre*], opérette bouffe, paroles de MM. Léon Battu et Ludovic Halévy, d'après le livret allemand, musique de Mozart, représentée aux Bouffes-Parisiens le 20 mai 1856. *Der Schauspiel-Director* a été écrit, en 1786, à l'occasion d'une fête à Schœnbrunn. Le sujet de la pièce n'était autre chose qu'une rivalité d'amour-propre entre deux cantatrices portant le nom de Herz (cœur) et de Silberklang (timbre argentin). Mlle Cavaglieri et Mme Lange, belle-sœur de Mozart, ont chanté les rôles. Les auteurs de la pièce française ont trouvé cette donnée trop simple et ont imaginé une intrigue bouffonne plus ou moins en rapport avec la musique de Mozart.

IMPRESARIO DI TEATRO (L') [*l'Entrepreneur de théâtre*], opéra italien, musique de Vinci, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1731.

IMPRESARIO FALLITO (L') [*l'Entrepreneur en faillite*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Palerme dans l'automne de 1786.

IMPRESARIO IN ANGUSTIE (L') [*le Directeur dans l'embarras*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1786, et à Paris le 12 mars 1802.

IMPRESARIO IN ANGUSTIE (L') [*le Directeur dans l'embarras*], opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Ferrare en 1789.

IMPRESARIO IN ANGUSTIE (L') [*le Directeur dans l'embarras*], opéra italien, musique de Ricci (Louis), représenté au conservatoire de San-Pietro a Majella, à Naples, en 1828.

IMPRESARIO IN ROVINA (L') [*le Directeur en détresse*], opéra napolitain, musique de Valentini (Jean), représenté à Crémone en 1788.

IMPRESARIO BURLATO (L') [*le Directeur bafoué*], opéra italien, musique de L. Mosca, représenté à Naples vers 1816.

IMPROMPTU DE CAMPAGNE (L'), opéra-comique en un acte et en vers, par Delrieu, musique de Nicolo Isouard de Malte, représenté au théâtre Favart le 11 messidor an IX. L'ouverture est jolie. Presque tout est à citer dans ce charmant ouvrage, l'air de Lisette : *Ah! quel dommage!* qui a beaucoup d'entrain ; le duo d'Eraste : *J'aime, j'adore pour la vie*, qui a le tour mélodique de l'air de Joconde; le songe d'Isabelle : *Dans un bois antique et sauvage*, agréablement accompagné par un dessin susurrant de violons. Dans l'air de Lisette, la voix dialogue avec la flûte imitant le rossignol sur des notes suraiguës, et il est terminé par un ensemble gracieux. Le duo entre le comte et la comtesse : *Je vous épousai, je pense, l'an trente-trois,* aurait pu être mieux traité. La situation a de la finesse et Boieldieu en aurait fait un chef-d'œuvre de goût. Signalons encore le sextuor, qui contient de jolies phrases, et le finale développé qui termine bien cet opéra-comique, qu'on ferait bien de reprendre, ne fût-ce que pour faire sentir la différence du passé et du présent, que pour comparer la musique agréable qu'on savait écrire alors sur un canevas assurément fort léger avec celle des opérettes burlesques de nos jours, dont les trivialités sont populacières sans devenir populaires.

IMPROVVISATA IN CAMPAGNA (L') [*l'Impromptu de campagne*], opéra italien, musique de Nicolo Isouard, représenté à Malte en 1797 (voir l'article précédent).

IMPRUDENTE (L'), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome dans l'automne de 1788.

IMPRUDENTE FORTUNATO (L') [*l'Imprudent heureux*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté pendant le carnaval à Rome en 1798.

INAUGURATION DU TEMPLE DE LA VICTOIRE, intermède composé en l'honneur de Napoléon Ier, paroles de Baour-Lormian, musique de Lesueur et Persuis, exécuté à l'Académie impériale de musique le 2 janvier 1807.

INCANTATO (L') [*l'Enchanté*], opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Rome en 1749.

INCANTESIMO (L') [*l'Enchantement*], opéra italien, musique de Dussek (François-Benoît), représenté en Italie vers 1791.

INCANTESIMO SENZA MAGIA (L') [*l'Enchantement sans magie*], opéra italien, musique de Gardi, représenté en Italie en 1784.

INCANTESIMO SENZA MAGIA (L') [*l'Enchantement sans magie*], opéra italien, musique de Nasolini, représenté en Italie vers 1792.

INCANTO SUPERATO (L') [*le Charme détruit*], opéra-bouffe, musique de Sussmayer, représenté au théâtre de la Cour, à Vienne, en 1793.

INCAS (LES) ou **LES ESPAGNOLS DANS LA FLORIDE**, mélodrame, musique de Vandenbroeck, représenté au théâtre de la Cité en 1797.

INCENDIA DI TROIA (L') [*l'Incendie de Troie*], opéra italien, musique de Cafaro, représenté à Naples en 1757.

INCENDIE (L'), opéra en deux actes, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne vers 1782.

INCENDIO DI BABILONIA (L') [*l'Incendie de Babylone*], opéra-buffa en deux actes, musique du comte Alphonse de Feltre, joué en société le 27 mai 1843. Le comte de Feltre était fils du maréchal de ce nom, ministre de la guerre sous Louis XVIII.

INCERTITUDE MATERNELLE (L'), comédie en un acte de Dejaure, musique de Solié, arrangée par Grétry neveu, représenté au théâtre Feydeau le 6 août 1803.

INCOGNITA (L') [*l'Inconnue*], opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1795.

INCOGNITA (L'), **OSSIA DOPO QUINDICI ANNI** (*l'Inconnue ou Quinze ans après*), opéra italien, musique de Brancaccio, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1846.

INCOGNITA PERSEGUITATA (L'), opéra italien en trois actes, musique d'Anfossi, représenté à Rome au théâtre delle Damme en 1773, avec un grand succès. (Voir plus loin *l'Inconnue persécutée*).

INCOGNITO (L') [*l'Inconnu*], opéra italien, musique de Sarti, représenté à Bologne en 1781.

INCOGNITO (L'), opéra-comique, musique de Gurrlich, représenté au théâtre royal de Berlin en 1797.

INCOGNITO (L'), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à la Scala, à Milan, dans l'automne de 1805. Cet ouvrage est resté au répertoire.

INCONNU (L'), opéra russe, musique de Cavos, représenté à Saint-Pétersbourg en 1808.

INCONNU (L'), opéra allemand en cinq actes, musique de Jean-Jacques Bott, représenté au théâtre de la Cour, à Cassel, le 7 septembre 1854.

INCONNU (L') ou **LE COUP D'ÉPÉE VIAGER**, opéra-comique en trois actes, paroles de Vial et Favières, musique de Jadin, représenté à Feydeau le 30 mars 1816.

INCONNUE PERSÉCUTÉE (L'), opéra en trois actes, paroles de Rosoy, musique d'Anfossi, représenté par l'Académie royale de musique le 21 septembre 1781. Cet ouvrage, composé à Rome en 1773, y avait obtenu, comme nous l'avons dit plus haut, un immense succès, et avait placé Anfossi, dans l'opinion, au même rang que Piccinni, son maître. Rochefort (Jean-Baptiste) s'était emparé de la partition de l'*Incognita perseguitata*, en avait adapté la musique à un livret français, et l'avait produite sur le théâtre de la cour à Fontainebleau où elle fut exécutée par les comédiens italiens le 25 octobre 1776 avec des airs de la composition dudit Rochefort. L'Académie de musique profita du séjour d'Anfossi à Paris pour faire représenter l'*Inconnue persécutée;* mais les critiques du temps s'accordent à dire que les gosiers de nos chanteurs se prêtèrent mal à l'exécution de cette musique vive et légère.

INCONTRO IMPROVISO (L') [*la Rencontre imprévue*], opéra italien, musique de F.-J. Haydn, représenté vers 1771.

INCONTRO INASPETTATO (L') [*la Rencontre inattendue*], opéra-bouffe, musique de Righini, représenté à Vienne en 1785.

INCONTRO INASPETTATO (L') [*la Rencontre inattendue*], opéra italien, musique de Fortunati, représenté à Parme vers 1800.

INCONTRO PER ACCIDENTE (L') [*la Rencontre par accident*], opéra italien, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Naples en 1788.

INCORONAZIONE DI DARIO (L') [*le Couronnement de Darius*], opéra italien, musique de Freschi, représenté à Venise en 1684.

INCORONAZIONE DI DARIO (L') [*le Couronnement de Darius*], opéra italien, musique de Perti, représenté à Florence en 1689.

INCORONAZIONE DI POPPEA (*le Couronnement de Poppée*), opéra italien, musique de Monteverde, représenté au théâtre Saint-Jean-et-Saint-Paul, de Venise, en 1642.

INCORONAZIONE DI SERSE (LA) [*le Couronnement de Xerxès*], opéra italien, musique de Tosi, représenté au théâtre Saint-Jean-Chrysostôme, de Venise, en 1691.

INCOSTANTI NEMICI DELLE DONNE (GLI) [*les Ennemis peu constants des dames*], opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Naples dans l'automne de 1805.

INCOSTANZA DELUZA (L') [*l'Inconstance trompée*], opéra italien, musique de Brivio, représenté à Milan en 1739.

INCOSTANZA SCHERNITA (L') [*l'Inconstance punie*], opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1727.

INDES GALANTES (LES), opéra-ballet, composé de trois entrées et d'un prologue, paroles de Fuzelier, musique de Rameau, représenté à l'Académie royale de musique le 23 août 1735. Le titre des entrées donnera une idée du poëme : 1° le *Turc généreux;* 2° les *Incas du Pérou ;* 3° les *Fleurs.* En 1736, on ajouta une quatrième entrée : celle des *Sauvages.* Cet ouvrage est rempli de beaux fragments. Monteclair reprochait à Rameau de commettre des fautes dans son harmonie. A la sortie d'une des représentations des *Indes galantes,* lui ayant témoigné le plaisir que lui avait fait éprouver un certain passage qu'il lui désigna, Rameau lui répondit : « L'endroit que vous louez est cependant contre les règles ; car il y a trois quintes de suite. »

Jélyotte chantait dans les *Indes galantes* avec son succès accoutumé. Les vers à sa louange pleuvaient de tous côtés. En voici d'assez mauvais :

Ah! c'est un dieu qui chante ; écoutons, il m'enflamme;
Jusqu'où vont les éclats de son gosier flatteur ?
Sur l'aile de ses sons, je sens voler mon âme;
Je crois des immortels partager la grandeur.
La voix de ce divin chanteur
Est tantôt un zéphyr qui vole dans la plaine,
Et tantôt un volcan qui part, enlève, entraîne
Et dispute de force avec l'art de l'auteur.

Malgré le zéphyr, les ailes et le volcan, ces vers rampent à terre et ne méritent pas même le nom de *musa pedestris.*

INDIAN QUEEN (THE) [*la Reine indienne*], opéra anglais, musique de Purcell, représenté à Londres vers 1680.

INDIANISCHE GANKLER (DER) [*le Jongleur indien*), opéra-comique allemand, musique de Bayer, représenté au théâtre de Prague vers 1820.

INDIENNE (L'), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de Framery, musique de Cifolelli, représentée à la Comédie-Italienne le 31 octobre 1770. Nous signalerons ici une erreur de la *Biographie des musiciens* par M. Fétis, qui désigne cet opéra sous le titre de l'*Italienne.* La scène se passe dans l'Inde; un brahmane, veuf, et une jeune Indienne, également veuve, préfèrent s'unir l'un à l'autre, d'après une loi du pays, plutôt que de périr dans les flammes d'un bûcher. Cifolelli a donné encore au théâtre *Perrin et Lucette.* Il était professeur de mandoline.

INDIENNE (L), opéra, musique de Arquier, représenté à Carcassonne en 1788.

INDOLENTE (L'), opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1795.

INDRA, opéra, musique de M. Flotow, représenté à Berlin et à Francfort en 1853 et à Riga en novembre 1855.

INDUSTRIA AMOROSA (L'), opéra italien, musique de Ottani, représenté à Venise dans l'automne de 1778.

INDUSTRIE AMOROSE DE' RAGAZZE DI TRACIA (LE) [*les Industries amoureuses des filles de Thrace*], opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1695.

INÈS, opéra italien, musique de Chiaramonti, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en mars 1855. Cet ouvrage n'a eu qu'une seule représentation.

INÈS D'ALMEIDA (L'), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Saint-Charles, à Naples, en 1820.

INÈS DE CASTRO, opéra, musique de Bianchi, représenté à Londres en 1791.

INÈS DE CASTRO, drame, musique de Weber (Bernard-Anselme), composé à Hanovre vers 1790.

INÈS DE CASTRO, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Milan en 1803.

INÈS DE CASTRO, opéra italien en trois actes, musique de Persiani, représenté à Naples en 1835, à Gênes en février 1837 et au Théâtre-Italien, à Paris, le 24 décembre 1839. Il est difficile de rencontrer un livret plus chargé de crimes. Il existe parfois entre l'Ambigu et la salle Ventadour de singuliers rapprochements. Des enfants enlevés et assassinés, une épouse empoisonnée, un fils parricide, un père expirant de douleur, telles sont les scènes dont le public faisait alors ses délices en Italie; car *Inès de Castro* a obtenu du succès dans la Péninsule avant de nous arriver à Paris. La musique n'y a pas contribué pour la plus forte part; elle manque d'élévation et de caractère, et l'instrumentation en est négligée. On a conservé cependant, de cet ouvrage, quelques morceaux qui font partie du répertoire des chanteurs : la cavatine, *Quando il cor in te rapito;* le duo du deuxième acte, chanté par Lablache et Rubini : *Innanzi a miei passi*, et la romance dite par Inès dans la prison : *Cari giorni*. Lablache, Rubini, Tamburini, Mmes Grisi, Garcia, Persiani, composaient alors un ensemble merveilleux d'exécution bien propre à dissimuler la faiblesse d'un ouvrage.

INÈS DE CASTRO, opéra italien, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté à Lisbonne en 1842.

INÈS DE CASTRO, opéra italien en trois actes, musique de Blangini, écrit vers 1810, non représenté.

INÈS DE PORTUGAL, opéra en quatre actes, paroles de M. Duchêne, musique de M. Gérolt, représenté à Nancy en février 1864.

INÈS ET LÉONORE ou LA SŒUR JALOUSE, opéra-comique en trois actes, paroles de Gauthier, musique de Bréval, représenté à la Comédie-Italienne le 20 décembre 1788. L'ouvrage original est de Calderone de la Barca. Il a pour titre : *On ne badine point avec l'amour*. Don Juan aime Léonore; mais il est troublé dans ses amours par Béatrix, sœur de Léonore, sorte de précieuse ridicule. Un billet de don Juan amène une situation singulière. Les deux sœurs se le disputent, et chacune en tient un morceau déchiré à la main au moment où leur père entre en scène. Le vieillard ne sait laquelle de ses filles est coupable d'un amour clandestin. Alonzo, ami de don Juan, tout en cherchant à favoriser son amour, devient épris des charmes de Béatrix, et, après maints coups d'épée et plusieurs sauts par les fenêtres, don Juan épouse Léonore et Alonzo Béatrix. Bréval s'était fait connaître par des œuvres instrumentales; on a accueilli avec bienveillance cet essai de musique dramatique.

INFANTA SUPPOSTA (L') [*l'Infante supposée*], opéra italien, musique de Mortellari, représenté à Modène en 1785.

INFANTE DE ZAMORA (L'), opéra-comique en trois actes, *parodié sous la musique de la* Frascatana, *du célèbre signor Paisiello, représenté à Versailles devant Leurs Majestés, et ensuite à Strasbourg, à Brest, à Rouen, à Caen, à Marseille, à Bordeaux, à Toulouse, etc., par Framery, surintendant de la musique de Mgr le comte d'Artois.* Nous copions littéralement le titre de la partition que nous avons sous les yeux pour avoir l'occasion de faire remarquer que le mot *parodier* n'était pas alors pris en mauvaise acception, mais qu'il signifiait adapter à la musique d'autres paroles. Cet ouvrage fut représenté sur le théâtre de Monsieur (Feydeau), le 22 juin 1789. Représenté d'abord en quatre actes, il fut loin d'obtenir le succès qu'il avait eu en province. On fit quelques retranchements qui ne rendirent pas le poëme meilleur. La délicieuse musique de la *Frascatana*, jouée en 1778, était heureusement dans toutes les oreilles, et la réputation du compositeur ne souffrit pas de cet échec. Nous signalerons, entre autres morceaux bien réussis, le duo entre l'infante et don Fadrique : *Que l'attente me chagrine;* le récit de Morion de Champagne : *Tambour battant;* le duo entre Montrose et l'infante : *Oui, mon âme est dans l'ivresse;* l'air de l'aubergiste : *Ordonnez, que faut-il faire?* La scène nocturne des *Echos*, dans le second acte, qui est traitée avec esprit; l'air de Juliette, qui ouvre le troisième acte, et enfin un quinque fort comique en *mi* bémol. Cette partition est certainement de nature à être reprise avec succès, à la condition toutefois qu'on modifiera le livret.

INFANZIA ACCUSATRICE (L') [*l'Enfance accusatrice*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1828.

INFEDELTÀ DELUSA (L') [*l'Infidélité trom-*

pée], opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1729.

INFEDELTÀ DELUSA (L') [*l'Infidélité trompée*], opéra italien, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne vers 1792.

INFEDELTÀ FEDELE (L') [*l'Infidélité fidèle*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté pour l'ouverture du nouveau théâtre del Fondo, à Naples, en 1780.

INFEDELTÀ FEDELE (L') [*l'Infidélité fidèle*], opéra italien, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne vers 1783.

INFEDELTÀ PUNITA (L') [*l'Infidélité punie*], opéra italien, musique de Lotti, représenté à Venise en 1712.

INFEDELTÀ PUNITA (L') [*l'Infidélité punie*], opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1712.

INFERMO AD ARTE (L') [*le Faux infirme*], opéra-buffa, musique de Orgitano, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1803.

INFIDÈLES (LES), drame en trois actes, musique de M.-J. Mengal, représenté à Gand en 1825.

INFIDÉLITÉS IMAGINAIRES (LES), opéra en trois actes, paroles de M. ***, musique parodiée de Piccinni, représenté au théâtre Louvois en 1792.

INGANNATORE INGANNATO (L') [*le Trompeur trompé*], opéra italien, musique de Ruggeri, représenté à Venise en 1710.

INGANNATORE INGANNATO (L') [*le Trompeur trompé*], opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1764.

INGANNATRICE (L') [*la Femme artificieuse*], opéra-bouffe, musique de Lanza, écrit à Londres vers 1810.

INGANNI AMOROSI SCOPERTI IN VILLA (GLI) [*les Intrigues amoureuses découvertes à la campagne*], opéra italien, musique de Aldovrandini, représenté à Bologne en 1696.

INGANNI ED AMORE (GLI) [*les Ruses et l'amour*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1805.

INGANNI FELICI (GLI) [*les Heureux stratagèmes*], opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1695 et à Florence en 1722.

INGANNI FORTUNATI (GLI), opéra italien, musique de Buini, représenté à Venise en 1720.

INGANNI PER VENDETTA (GLI) [*la Tromperie par vengeance*], opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre delle Grazie, à Venise, en 1720.

INGANNO (L') [*le Stratagème*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Naples, au printemps de 1782.

INGANNO AMOROSO (L') [*le Stratagème amoureux*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise vers 1765.

INGANNO CADE SOPRA L'INGANNATORE, (L') [*la Tromperie funeste à son auteur*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1799.

INGANNO D'AMORE (L') [*la Ruse d'amour*], drame lyrique, paroles et musique de Ferrari, représenté à Ratisbonne en 1653.

INGANNO FEDELE (L') [*le Trompeur fidèle*], opéra italien, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1714.

INGANNO FELICE (L') [*l'Heureux stratagème*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1795.

INGANNO FELICE (L') ou **L'INGANNO FORTUNATO** (*l'Heureuse méprise*), opéra-buffa en un acte. C'est le quatrième ouvrage composé par Rossini, âgé alors de vingt et un ans. Il fut représenté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, pendant le carnaval de 1812. Il est resté de cette partition un très-beau trio. On donna cet ouvrage aux Italiens, de Paris, le 13 mai 1819. Il obtint un succès extraordinaire en 1824, à Vienne, où il fut chanté par Lablache, Tamburini, Rubini et Mme Mainvielle-Fodor.

INGANNO FORTUNATO (L'), opéra italien, musique de Boniventi, représenté à Venise en 1721.

INGANNO FORTUNATO (L'), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1791.

INGANNO INNOCENTE (L') [*la Ruse innocente*], opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Rome en 1701.

INGANNO NON DURA (L') [*la Ruse ne réussit pas longtemps*], opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Naples en 1806.

INGANNO REGNANTE (L') [*la Ruse triom-*

phante], opéra italien, musique de Ziani, représenté à Venise en 1688.

INGANNO SCOPERTO (L') [*la Ruse découverte*], opéra italien, musique de Lucchesi, représenté à Bonn vers 1773.

INGANNO SCOPERTO PER VENDETTÀ (L) [*la Ruse déjouée par la vengeance*], opéra italien, musique de Perti, représenté à Florence en 1691.

INGANNO SENZA DANNO (L') [*la Ruse sans danger*], opéra italien, musique de Pignati, représenté à Trévise en 1697.

INGANNO SI VINCE [*la Ruse l'emporte*], opéra italien, musique de Aresti, représenté à Bologne en 1710.

INGANNO TRIONFANTE IN AMORE (*la Ruse triomphante en amour*), opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Angiolo, de Venise, en 1725.

INGENUA (L') [*l'Ingénue*], opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Venise vers 1817.

INGÉNUE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Dupin, musique de Hippolyte Collet, représenté à l'Opéra-Comique le 3 juin 1841. Le canevas de la pièce offre peu d'intérêt. La musique est l'œuvre estimable d'un bon professeur d'harmonie du Conservatoire. Mlle Darcier et Ricquier se sont fait applaudir dans ce petit ouvrage.

INGLESE STRAVAGANTE (L') [*l'Anglaise extravagante*], opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Bologne en 1789.

INGLESE STRAVAGANTE (L') [*l'Anglaise extravagante*], opéra-buffa, musique de Morandi, représenté au théâtre d'Ancône en 1792.

INGRATUDINE CASTIGATA (L') [*l'Ingratitude punie*], opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Venise en 1698.

INGRATITUDINE CASTIGATA, OSSIA ALARICO (L') [*l'Ingratitude punie ou Alaric*], opéra italien, musique de Chiochetti, représenté à Ancône en 1719.

INGRATITUDINE CASTIGATA, opéra italien, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1737.

INIMICO GENEROSO (L') [*l'Ennemi généreux*], opéra italien, musique de Caldara, représenté à Bologne en 1709.

INIMICO GENEROSO (L') [*l'Ennemi généreux*], opéra italien, musique de Persiano, représenté à Florence en 1826.

INKLE AND YARICO, opéra anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market en 1787.

INNOCENCE (L'), acte de ballet ajouté à celui des *Grâces* (v. ce mot), représenté à l'Académie royale de musique le 7 juillet 1744. Les paroles étaient de Roy, la musique de Mouret.

INNOCENTE AMBIZIONE (L') [*l'Ambition innocente*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1804.

INNOCENTE FORTUNATO (L') [*le Niais heureux*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Venise vers 1772.

INNOCENZA CONOSCIUTA (L') [*l'Innocence reconnue*], opéra-bouffe, musique de Casella (Pierre), représenté à Naples en 1789.

INNOCENZA DIFESA (L') [*l'Innocence défendue*], opéra italien, musique de Chelleri, représenté à Venise en 1721

INNOCENZA GIUSTIFICATA (L') [*l'Innocence justifiée*], opéra italien, musique de Vinacesi, représenté au théâtre San-Salvatore, à Venise, en 1699.

INNOCENZA GIUSTIFICATA (L') [*l'Innocence justifiée*], opéra italien, musique de Orlandini, représenté à Venise en 1714.

INNOCENZA GIUSTIFICATA (L') [*l'Innocence justifiée*], opéra italien, musique de Glück, représenté à Vienne en 1756.

INNOCENZA IN PERIGLIO (L') [*l'Innocence en péril*], opéra italien, musique de Conti (Charles), représenté au théâtre Valle, de Rome, en septembre 1827.

INNOCENZA RICONOSCIUTA (L'), [*l'Innocence reconnue*], opéra italien, musique de Righi (François), représenté à Gênes en 1653.

INNOCENZA VENDICATA (*l'Innocence vengée*), opéra italien, musique de Tozzi, représenté en Italie en 1763.

INNOCENZIA, drame lyrique allemand, musique de Kienlen, représenté à Berlin en 1823.

INO, duodrame, musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1779.

INSEL DER VERFÜHRUNG (DIE) [*l'Ile de la séduction*], opéra-comique allemand, musique de Loewe (Frédéric-Auguste-Léopold), représenté à Brunswick le 1er juin 1797.

INSULAIRES (LES), opéra en deux actes, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Stuttgard en 1812.

INTENDANT (L'), opéra-comique en un acte, musique de Blangini, représenté au théâtre de la Cour en 1826.

INTÉRIEUR D'UN MÉNAGE RÉPUBLICAIN (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Chastenet de Puységur, musique de Fay, représenté à la salle Favart le 4 janvier 1794.

INTRECCI AMOROSI (GLI) [*les Intrigues amoureuses*], opéra italien, musique de Cohen (Henri), représenté à Naples en 1840.

INTRIGO AMOROSO (L') [*l'Intrigue amoureuse*], opéra italien, musique de Paër, représenté à Venise en 1796.

INTRIGO DEL LETTORE (L') [*l'Embarras du lecteur*], opéra italien, musique de J.-S. Mayer, représenté au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1797.

INTRIGUE AU CHÂTEAU (L'), opéra-comique en trois actes de Gensoul, musique de Catrufo, représenté à Feydeau le 14 juin 1823.

INTRIGUE AU SÉRAIL (L'), opéra-comique en trois actes, paroles d'Etienne, musique de Nicolo, représenté au théâtre Feydeau le 25 avril 1809.

INTRIGUE AUX FENÊTRES, opéra-bouffon en un acte, paroles de Bouilly et Dupaty, musique de Nicolo Isouard, représenté à l'Opéra-Comique le 24 février 1805.

INVISIBLE GIRL (THE) [*la Fille invisible*], opéra anglais, musique de King, représenté à Londres vers 1790.

INVITATO AD UNA FESTA DI MASCHERA (*l'Invité au bal masqué*), opéra napolitain, musique de Valente, représenté au théâtre Nuovo en 1844.

IO, opéra-ballet, musique de Rameau, non représenté, écrit vers 1756.

IOLE, REGINA DI NAPOLI, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1692.

IONE, opéra italien, paroles de M. Perruzzini, musique de M. Petrella, représenté à Milan en février 1858. Le sujet a été tiré du *Dernier jour de Pompéi*, roman de Bulwer.

IPERMESTRA, opéra italien en trois actes, livret de Métastase, musique de Giacomelli (Germinio), représenté au théâtre Farnèse en 1724. Cette tragédie du grand poëte lyrique offre des scènes admirables. Notre *Hypermnestre* française et nos *Danaïdes* n'en offrent qu'une pâle contrefaçon. Quoi de plus touchant et de plus terrible à la fois que la scène entre Ipermestra, Danao et Linceo, qui sert de finale au second acte. Voici les airs disséminés dans cet ouvrage important, qui a séduit pendant une période de plus de trente années les premiers compositeurs de l'Italie : *Abbiam penato, è ver; Pensa, che figlia sei; Ah! non parlar d'amore; Di pena si forte; Solo effetto era d'amore; Ma rendi pur contento; Più temer non posso ormai; Se pietà da voi non trovo; Io non pretendo, o stelle; Pria di lasciar la sponda; Non hai cor per un' impresa; Se il mio duol, se i mali miei; Gonfio tu vedi il fiume; Mai l'amor mio verace; Or del tuo ben la sorte; Ah! se di te mi privi*, duetto ; *Va, più non dirmi infida; Tremo per l'idol mio; Vuoi, ch'io lasci, o mio tesoro; Perdono al crudo acciaro; Ah! non mi dir così*; le chœur : *Alma eccelsa, ascendi in trono* ; et le chœur final : *Per voi s'avvezzi Amore.*

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Feo (François de), représenté à Rome vers 1726.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1748.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Perez, représenté à Lisbonne en 1754.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1761.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique du chevalier Sarti, représenté à Rome en 1766.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Majo, représenté à Naples en 1770.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Naumann, représenté à San-Benedetto de Venise, vers 1773.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Martin y Solar, représenté à Rome en 1784.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Rispoli, représenté à Milan en 1786.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Mercadante, représenté à Saint-Charles de Naples, en 1825.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Saldoni, représenté au théâtre de la Croix, le 20 mars 1838.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Spolette en 1752.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Duni, représenté en Italie vers 1734.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Gluck, représenté à Venise en 1742.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Cafaro, représenté à Naples en 1751.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1751.

IPERMESTRA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Carnicer, compositeur espagnol, représenté à Saragosse en 1843.

IPHIGENIA, opéra italien en trois actes, musique de Cherubini, représenté à Turin, pendant le carnaval, en 1787.

IPHIGÉNIE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg vers 1699.

IPHIGÉNIE, opéra allemand, musique de Aliprandi, représenté à la cour de Bavière en 1739.

IPHIGÉNIE EN AULIDE, opéra, musique de C.-H. Graun, représenté à Brunswick vers 1729.

IPHIGÉNIE EN AULIDE, tragédie lyrique en trois actes, paroles du bailli du Rollet, musique de Gluck, et l'un de ses principaux chefs-d'œuvre, représenté pour la première fois à l'Opéra le 19 avril 1774.

La tragédie d'Euripide a tenté beaucoup de poëtes, d'abord Rotrou en 1640, puis Racine en 1674. Le *servum pecus* est venu ensuite : Leclerc et Coras en 1675, Duché et Danchet en 1704, Guimond de la Touche en 1757, enfin Guillard en 1778. Lulli avait compris tout ce qu'un tel sujet renfermait d'inspirations musicales, ainsi que le prouve l'anecdote suivante : « Plusieurs personnes l'accusaient un jour de devoir à Quinault le succès de sa musique, ajoutant qu'il n'avait pas de peine à mettre en musique des vers faibles, mais qu'il éprouverait plus de difficulté si on lui donnait des vers pleins d'énergie. Lulli court à son clavecin, et, comme saisi d'enthousiasme, il chante ces quatre vers de l'*Iphigénie* de Racine :

> Un prêtre environné d'une foule cruelle
> Portera sur ma fille une main criminelle,
> Déchirera son sein, et, d'un œil curieux,
> Dans son cœur palpitant, consultera les dieux.

Racine fils rapporte que les auditeurs se crurent tous présents à cet affreux spectacle, et que « les tons que Lulli ajoutait aux paroles, leur firent une impression profonde. » Gluck cherchait depuis plusieurs années à réaliser le plan qu'il avait formé d'une œuvre à la fois dramatique et musicale capable de produire dans l'âme du spectateur une impression forte et unique, à l'aide des moyens dont il se sentait posséder le secret. Le bailli du Rollet, alors à Vienne, arrangea pour lui la tragédie d'*Iphigénie*, de Racine. Gluck se mit au travail, et les premières répétitions de l'opéra eurent lieu à Vienne. La représentation de ce chef-d'œuvre, à Paris, rencontra une vive opposition que fit cesser la dauphine Marie-Antoinette. Le succès fut immense. Les scènes étaient interrompues par les applaudissements. Lulli et Rameau avaient eu de pâles continuateurs, et les idées avaient marché ; le public n'était plus le même qu'au temps où l'on jouait la *Pastorale en musique*, de Cambert, et l'*Europe galante*, de Campra. La musique parlante de Gluck, les émotions de son orchestre, ses mélodies toujours en scène, enfin le génie d'un grand musicien excitèrent un enthousiasme qui ne s'est plus refroidi. Les rôles d'Agamemnon et d'Achille furent remplis par Larrivée et Legros ; ceux de Clytemnestre et d'Iphigénie, par Mlles Duplant et Arnould. La magnifique ouverture d'*Iphigénie* fait partie du répertoire des concerts du Conservatoire. Le chant d'Agamemnon, au premier acte : *Au faîte des grandeurs*, fit dire à l'abbé Arnaud : « Avec cet air, on fonderait une religion. » L'air : *Par un père cruel à la mort condamnée*, est resté classique ; la phrase d'Agamemnon : *Brillant auteur de la lumière*, et surtout le récit : *J'entends retentir dans mon sein le cri plaintif de la nature*, auquel l'orchestre mêle des accords déchirants, sont des inspirations sublimes. Parmi les morceaux d'ensemble, nous signalerons encore : *Chantons, célébrons notre reine*, et le quatuor : *Puissante déité*. Gluck était

âgé de soixante ans lorsque cet ouvrage immortel fut entendu pour la première fois.

« Cette musique vraie, pathétique, dont aucune autre jusque-là n'avait donné l'idée, remarque M. Fétis, fit un effet prodigieux sur les habitués de l'Opéra. Le public français y trouvait ce qu'il recherchait alors au théâtre : la vérité dramatique et beaucoup de respect pour les convenances de la scène. »

IPHIGÉNIE EN AULIDE, grand opéra, musique de Danzi, représenté à Munich en 1807.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE, tragédie lyrique en cinq actes et prologue, paroles de Duché et Danchet, musique de Desmarest et Campra, représentée à l'Académie royale de musique le 6 mai 1704. Les *Iphigénies* de Gluck ont tellement éclipsé leurs devancières, qu'il n'y a aucun intérêt à en rechercher les traces.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE, tragédie lyrique en quatre actes, paroles de Guillard, musique de Gluck, représentée pour la première fois à l'Académie royale de musique le 18 mai 1779. Cette tragédie d'Euripide fait suite à l'*Iphigénie en Aulide,* du même poëte. Oreste, Pylade, Thoas, Iphigénie et les prêtresses de Diane en sont les personnages. Gluck remporta avec cette œuvre une victoire définitive sur ses adversaires, parmi lesquels s'étaient rangés des hommes d'esprit, tels que Marmontel, La Harpe, Ginguené et d'Alembert. La vérité d'expression, la puissante originalité des effets, la magnificence du premier acte, le songe d'Iphigénie, les danses des Scythes, l'hymne à Diane, l'instrumentation tour à tour suave, pathétique, solennelle et fougueuse, ne laissèrent plus d'autre sentiment au public que celui de l'admiration. Gluck avait alors soixante-cinq ans. Un contemporain remarquait qu'il y avait de beaux morceaux dans cet opéra. Arnaud lui répondit : « Il n'y en a qu'un. — Lequel ? — L'ouvrage entier. » Il est vrai qu'on admirera toujours une foule de créations de premier ordre répandues à pleines mains dans cette partition. Cependant nous indiquerons plus particulièrement l'air de Thoas : *De noirs pressentiments mon âme intimidée;* le sommeil d'Oreste; l'air de Pylade : *Unis dès la plus tendre enfance;* ceux d'Iphigénie : *O malheureuse Iphigénie; Je t'implore et je tremble;* l'hymne : *Chaste fille de Latone.* Le rôle de la fille d'Agamemnon fut chanté par Mlle Levasseur. Nous ne pouvons omettre ici un mot de Gluck, qui prouve avec quelle profondeur d'étude il s'attachait à exprimer les sentiments de ses personnages. Pendant qu'Oreste chante : *Le calme rentre dans mon cœur,* l'orchestre continue à peindre l'agitation de ses pensées. Lors de la répétition, les exécutants ne comprirent pas et s'arrêtèrent : *Allez toujours,* reprit le compositeur, *il ment ; il a tué sa mère!* Un autre mot de lui est peut-être encore plus explicite. Il vantait un jour un chœur de Rameau dans *Castor et Pollux : Que tout gémisse.* Un de ses admirateurs, voulant le flatter, lui dit : « Mais, quelle différence de ce chœur avec celui de votre *Iphigénie en Aulide!* Celui-ci nous transporte dans un temple, l'autre est de la musique d'église. — Et c'est fort bien fait, reprit Gluck; l'un n'est qu'une cérémonie religieuse, l'autre est un véritable enterrement, le corps est présent. » Il répétait souvent qu'il craignait de paraître trop musicien dans ses opéras.

La reine Marie-Antoinette, le comte d'Artois, les princes, tout ce qu'il y avait alors de grands seigneurs, de beaux esprits et d'hommes de goût firent à cet ouvrage un accueil enthousiaste et saluèrent dans cette œuvre un hommage rendu au génie français, à sa langue, à ses mœurs, à ses traditions même. Quoique Allemand, Gluck appartient à la France bien plus qu'à son pays. Son génie musical dramatique procède de Corneille, de Racine, et il s'est inspiré beaucoup plus qu'on ne le croit généralement des formes du récitatif des opéras français de Lulli, de Campra et de Rameau.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE, opéra en quatre actes, paroles de Dubreuil, musique de Piccinni, représenté à l'Académie royale de musique le 23 janvier 1781. Devismes, alors directeur de l'Opéra, voulut profiter de la lutte engagée entre les gluckistes et les piccinnistes pour exciter la curiosité du public, en faisant traiter le même sujet par les deux compositeurs. Il fournit à chacun un livret différent, mais dont le sujet était *Iphigénie en Tauride.* Piccinni garda sa partition pendant deux ans. Lorsqu'elle fut représentée, on remarqua la scène entre Oreste et Pylade, l'air très-mélodieux : *Oreste, au nom de la patrie;* le rondeau ; *Cruel! et tu dis que tu m'aimes!* le chœur des prêtresses : *Sans murmurer servons les dieux;* le récitatif et l'air : *O barbare Thoas!* mais, comme nous l'avons dit, le succès de Gluck était écrasant, et toute comparaison d'ailleurs était impossible.

IPOCONDRIACO (L') [*l'Hypocondre*], opéra

italien, musique de Buini, représenté à Florence en 1718.

IPOCONDRIACO (L') [*l'Hypocondre*], opéra italien, musique de Naumann, représenté à Dresde vers 1774.

IPPOLITO ED ARICIA (*Hippolyte et Aricie*), opéra italien, musique de Traetta, représenté, pour le mariage de l'infante de Parme avec le prince des Asturies, à Parme, en 1759, et repris en 1765.

IPPOLITO ED ARICIA (*Hippolyte et Aricie*), opéra italien, musique de J. Holzbaüer, représenté à Manheim en 1768.

IPSIBOÉ, opéra en quatre actes, paroles de Moline de Saint-Yon, musique de Kreutzer, représenté à l'Académie royale de musique le 31 mars 1824. Ce fut le dernier ouvrage joué de ce compositeur distingué, qui n'a pas écrit moins de trente-trois opéras en dehors de son œuvre instrumentale, qui est aussi considérable.

IPSICRATEA, opéra italien, musique de Molinari, représenté à Venise en 1660.

IRA D'ACHILLE (L') [*la Colère d'Achille*], opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Milan vers 1813.

IRA D'ACHILLE (L') [*la Colère d'Achille*], opéra italien, musique de Basili, représenté pendant le carnaval, à Venise, en 1817.

IRATO (L') ou **L'EMPORTÉ**, opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Méhul, représenté à l'Opéra-Comique le 17 février 1801. Le livret est broché dans le goût de la comédie italienne, c'est-à-dire qu'il est fortement assaisonné de bouffonneries et de scènes grotesques. En somme, il est aussi amusant que ceux du *Tableau parlant* et des *Rendez-vous bourgeois*, mais la musique est bien autrement intéressante. M. Fétis voit dans l'œuvre de Méhul une tentative maladroite, une présomption non justifiée. Il accuse ce compositeur d'avoir cru faire de la musique vraiment italienne en employant certains procédés de facture. Nous ne partageons pas l'opinion de l'éminent critique. Peut-être certaines personnes ont-elles rangé l'*Irato* parmi les opéras italiens ; quant à Méhul, il est resté constamment lui-même, il a écrit sur le canevas italien la musique qu'il a cru le plus en rapport avec les situations. Il a accepté le sujet de l'*Irato* pour plaire au premier consul, qui lui avait exprimé son goût pour les pièces italiennes. Lorsque Corneille a imité Calderon ou Lope de Vega, il n'a pas abandonné pour cela sa manière propre, pas plus que Molière n'a renoncé à ses raisonnements tout français dans les *Fourberies de Scapin*. Tous les musiciens de génie ne peuvent pas être nés à Naples ou à Pesaro. Méhul est né à Givet, et de plus il a été élevé à une école sévère et formaliste ; il a montré dans l'*Irato* toute la gaieté que comportaient son caractère et son talent. Sa musique, sans avoir la verve et le rire bruyant d'un *buffone*, est celle d'un homme d'esprit et de goût. Le quatuor de l'*Irato* est un chef-d'œuvre

IRENE, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1695.

IRÈNE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1697.

IRENE, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1738.

IRÈNE, opéra allemand en deux actes, en manuscrit, musique de Klein, écrit de 1823 à 1828.

IRÈNE, grand opéra allemand, musique de Charles Arnold, représenté à Berlin le 15 octobre 1832.

IRÈNE, opéra napolitain, musique de Battista, représenté à Naples vers 1845.

IRENE AUGUSTA, opéra italien, musique de Lotti, représenté à Venise en 1713.

IRENE E COSTANTINO, opéra italien, musique de Zanetti, représenté à Venise en 1681.

IRENE E COSTANTINO, opéra italien, musique de Gianettini, représenté à Venise en 1681.

IRENE, OSSIA L'ASSEDIO DI MESSINA (*Irène ou le Siége de Messine*), opéra italien, musique de Pacini, représenté à San-Carlo, de Naples, en décembre 1833. Les morceaux qui ont produit le plus d'effet sont un duo entre Mme Malibran et sa sœur, une belle scène exécutée par David, un chœur au deuxième acte et l'air final chanté par la Malibran.

IRISH MASQUE AT COURT (THE) [*le Masque irlandais à la cour*], paroles de Ben-Johnson, musique de Ferrabosco, représenté sur le théâtre de la Cour, à Londres, vers 1610.

IRON CHEST (THE) [*le Coffre de fer*], opéra anglais, musique de Storace, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1796.

IRRLICHT (DAS) [*le Feu follet*], opéra allemand, musique de Umlauff, représenté à Vienne vers 1780.

IRRLICHT (DAS) [*le Feu follet*], opéra allemand, musique de A. Mayer, représenté à Cologne vers 1790.

IRRWISCH (DER) [*le Feu follet*], opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1778.

IRWISCH (DER) [*le Feu follet*], opéra allemand, musique de Dietter, représenté à Stuttgard vers 1783.

IRRWISCH (DER) [*le Feu follet*], opéra allemand, musique de Kospoth, représenté à Berlin vers 1791.

ISAAC, mélodrame allemand, musique de Fuss (Jean), représenté à Presbourg vers 1800.

ISABEL LA CATOLICA, opéra, musique de Arrieta, représenté au théâtre Royal de Madrid en 1855.

ISABELLA, farce italienne, musique de Generali, représentée à Venise en 1813.

ISABELLA D'ARAGONA, opéra italien, musique de Pedrotti, représenté au théâtre Victor-Emmanuel de Turin en mars 1859, et à Rome en décembre 1861.

ISABELLA DE' MEDICI, opéra italien, musique de Ricci (Frédéric), représenté à Trieste, en 1845.

ISABELLA DEGLI ABENANTI, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1835.

ISABELLA DI LARA, opéra italien, musique de Gandini, représenté au théâtre ducal de Modène en 1828.

ISABELLA DI LARA, opéra semi-séria, musique de Fontana (Uranio), représenté à Rome en 1837.

ISABELLA E RODRIGO, O LA COSTANZA IN AMORE, opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Rome en 1776.

ISABELLA ED ENRICO, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté en Italie vers 1824.

ISABELLE DE SALISBURY, comédie héroïque et lyrique en trois actes, en prose, paroles de Fabre d'Eglantine, musique de Mengozzi, représentée au théâtre Montansier en 1791. Cette pièce est tirée d'une nouvelle d'Arnaud ; l'institution de l'ordre de la Jarretière, par Edouard III, roi d'Angleterre, en a fourni le sujet. Mengozzi était un chanteur distingué qui a préparé la plus grande partie des matériaux de la *Méthode du Conservatoire*, rédigée après sa mort par Langlé.

ISABELLE ET FERNAND, comédie en trois actes, en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Faür, musique de Champein, représentée au Théâtre-Italien le 9 janvier 1783. Le sujet de cette pièce a été emprunté à une comédie de Calderon.

ISABELLE ET GERTRUDE ou **LES SYLPHES SUPPOSÉS**, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de Favart, musique de Blaise, représentée au Théâtre-Italien le 14 août 1765. Le ton égrillard de cette pièce lui a valu alors un certain succès. On l'attribua à l'abbé de Voisenon, qui s'en défendit. Voltaire, auquel personne ne songeait en cette circonstance, réclama une part de paternité dans ces vers, qui sont assez prétentieux sous une apparence de modestie :

J'avais un arbuste inutile,
Qui languissait dans mon canton;
Un bon jardinier de la ville
Vient de greffer mon sauvageon.
Je ne recueillais de ma vigne
Qu'un peu de vin grossier et plat;
Mais un gourmet l'a rendu digne
Du palais le plus délicat.
Ma bague était fort peu de chose;
On la taille en beau diamant :
Honneur à l'enchanteur charmant,
Qui fit cette métamorphose !

La musique en est commune et très-faible. Les morceaux les plus saillants sont l'ariette de Dorlis : *O nuit, charmante nuit;* l'air de basse de Dupré : *On ne peut jamais veiller de trop près*. L'auteur, se défiant à juste titre de son mérite, a introduit dans sa mince partition des motifs allemands et même des airs de M. Gluck (*sic*), notamment celui qui est chanté par Dupré : *Sans souci, vivre pour soi.*

ISABELLE ET GERTRUDE, opéra-comique en un acte, livret de Favart, musique de Grétry, représenté à l'Opéra-Comique français de Genève en 1767.

ISABELLE ET GERTRUDE, opéra-comique en un acte, livret de Favart, musique de A.-F.-G. Pacini, représenté à Feydeau le 1er mars 1806.

ISABELLE ET ROSALVO, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de Patrat, musique de Propiac, représentée au Théâtre-Italien le 18 juin 1787. C'était encore une de

ces histoires de tuteur et de pupille, si souvent reproduites sur le théâtre. La musique de ce compositeur a trouvé dans le *Chansonnier des grâces* un meilleur accueil qu'au théâtre.

ISACCIO TIRANNO, opéra italien, musique de Lotti, représenté à Venise en 1710.

ISAURA E RICCIARDO, opéra italien, musique de Basili, représenté à Rome vers 1817.

ISBÉ, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de La Rivière, musique de Mondonville, représenté par l'Académie royale de musique le 10 avril 1742.

ISELLA LA MODISTA, opéra-bouffe italien, musique de Giosa, représenté à Naples le 15 juin 1857.

ISIS, tragédie-opéra en cinq actes, précédée d'un prologue et ornée d'entrées, de ballets, de machines et de changements de théâtre, paroles de Quinault, musique de Lulli, représentée à l'Académie royale de musique le 5 janvier 1677. Le sujet de cette pièce est l'histoire de la nymphe Io, aimée par Jupiter, persécutée par Junon et finalement admise au rang des divinités célestes sous le nom d'Isis. La mythologie avait alors une telle vogue, qu'on doit savoir gré aux auteurs de n'avoir pas représenté la métamorphose d'Io en vache. Elle conserve sa forme, mais Argus ne s'endort pas moins. De ce jardin, le spectateur est conduit en Scythie, puis chez les Parques, enfin sur les bords du Nil. Cette variété dans le spectacle s'accordait cette fois avec la valeur réelle de l'œuvre. Si *Atys* était l'opéra du roi, *Isis* fut celui des musiciens. La scène de Jupiter et d'Io est d'une délicatesse pleine de charme, et les récitatifs de Lulli en font admirablement valoir toutes les nuances.

(*Le théâtre devient obscurci par des nuages épais qui l'environnent de tous côtés.*)

SCÈNE I

IO, *seule*.

Où suis-je? D'où vient ce nuage?
Les ondes de mon père et son charmant rivage
Ont disparu tout à coup à mes yeux!
Où puis-je trouver un passage?
La jalouse reine des cieux
Me fait-elle sitôt acheter l'avantage
De plaire au plus puissant des dieux?
Que vois-je? quel éclat se répand dans ces lieux!

(*Jupiter paraît, et les nuages qui obscurcissaient le théâtre sont illuminés et peints des couleurs les plus brillantes et les plus agréables.*)

SCÈNE II

JUPITER, IO.

JUPITER.

Vous voyez Jupiter, que rien ne vous étonne;
C'est pour tromper Junon et ses regards jaloux
Qu'un nuage nous environne;
Belle nymphe, rassurez-vous.
Je vous aime, et, pour vous le dire,
Je sors avec plaisir de mon suprême empire.
La foudre est dans mes mains, les dieux me font la [cour;
Je tiens tout l'univers sous mon obéissance :
Mais si je prétends en ce jour
Engager votre cœur à m'aimer à son tour,
Je fonde moins mon espérance
Sur la grandeur de ma puissance
Que sur l'excès de mon amour.

IO.

Que sert-il qu'ici-bas votre amour me choisisse?
L'honneur m'en vient trop tard; j'ai formé d'autres [nœuds :
Il fallait que ce bien, pour combler tous mes vœux,
Ne me coûtât point d'injustice,
Et ne fît point de malheureux.

JUPITER.

C'est une assez grande gloire
Pour votre premier vainqueur
D'être encor dans votre mémoire,
Et de me disputer si longtemps votre cœur.

IO.

La gloire doit forcer mon cœur à se défendre.
Si vous sortez du ciel pour chercher les douceurs
D'un amour tendre,
Vous pourrez aisément attaquer d'autres cœurs,
Qui feront gloire de se rendre.

JUPITER.

Il n'est rien dans les cieux, il n'est rien ici-bas
De si charmant que vos appas :
Rien ne peut me toucher d'une flamme si forte;
Belle nymphe, vous l'emportez
Sur les autres beautés
Autant que Jupiter l'emporte
Sur les autres divinités.
Verrez-vous tant d'amour avec indifférence?
Quel trouble vous saisit? Où tournez-vous vos pas?

IO.

Mon cœur en votre présence
Fait trop peu de résistance;
Contentez-vous, hélas!
D'étonner ma constance,
Et n'en triomphez pas.

JUPITER.

Ah! pourquoi craignez-vous Jupiter qui vous aime?

IO.

Je crains tout, je me crains moi-même.

JUPITER.

Quoi! voulez-vous me fuir?

IO.

C'est mon dernier espoir.

JUPITER.

Ecoutez mon amour.

IO.

Ecoutez mon devoir.

JUPITER.

Vous avez un cœur libre, et qui peut se défendre.

IO.

Non; vous ne laissez pas mon cœur en mon pouvoir.

JUPITER.

Quoi! vous ne voulez pas m'entendre?

IO.

Je n'ai que trop de peine à ne le pas vouloir.
Laissez-moi.

JUPITER.

Quoi! sitôt?

IO.

Je devais moins attendre ;
Que ne fuyais-je, hélas ! avant que de vous voir !

JUPITER.

L'amour pour moi vous sollicite,
Et je vois que vous me quittez.

IO.

Le devoir veut que je vous quitte,
Et je sens que vous m'arrêtez.

Pour se ranger à l'opinion que nous avons émise ailleurs sur Scribe considéré comme poëte lyrique, il suffit de comparer ces vers avec les siens. Le trio des *Parques :*

Le fil de la vie
De tous les humains,
Suivant notre envie,
Tourne dans nos mains,

a eu un grand succès. Cet opéra, qui était l'occasion d'un triomphe nouveau pour le compositeur, fut une cause de disgrâce pour le pauvre poëte. Quelques railleurs affectèrent de reconnaître Mme de Montespan dans le personnage de Junon, et l'altière duchesse, rendant Quinault responsable d'allusions auxquelles il n'avait probablement pas songé, le fit exiler de la cour et du théâtre pendant deux ans (voir la scène VI de l'acte II). Nous avons dit ailleurs combien ce collaborateur fit défaut à Lulli. Corneille, Fontenelle, Boileau, La Fontaine ne purent remplacer Quinault et ne firent, au point de vue lyrique, que des vers détestables. Lulli leur faisait recommencer chaque scène; ils y consentaient, car il s'agissait des plaisirs du roi, mais sans réussir mieux au gré du musicien, qui n'était pas homme à dissimuler son désappointement. Aussi conçurent-ils contre lui une haine profonde, qui se manifesta de son vivant sans lui faire aucun mal, mais qui donna lieu après sa mort à une appréciation de son caractère et de ses mœurs que nous croyons fausse de tout point. La critique historique s'exercera sur ce sujet et prouvera que des injures ne sont que des injures, et non des preuves.

ISKOHAR, pièce polonaise, musique de Elsner, représentée à Brünn en 1793.

ISLAND OF SAINTS (THE) [*l'Ile des saints*], opéra anglais, musique de Jonathan Blewitt, représenté vers 1811.

ISMALA, OSSIA MORTE ED AMORE (*Ismala ou l'amour et la mort*), opéra romantique italien, musique de Mercadante, représenté à Milan en 1832.

ISMALA, OSSIA MORTE ED AMORE, opéra, musique de Carnicer, représenté à Madrid en 1837.

ISMÈNE, pastorale allemande, musique de Keiser, représentée à Wolfenbüttel en 1692.

ISMÈNE, pastorale héroïque en un acte, paroles de Moncrif, musique de Rebel et Francœur, représentée à Versailles, au mois de décembre 1747, et à l'Opéra, le 28 août 1750; chantée par Chassé, Mlles Coupée et Jacquet.

ISMÈNE ET ISMÉNIAS ou **LA FÊTE DE JUPITER**, pastorale en trois actes, paroles de Laujon, musique de La Borde, représentée à la cour en 1763, et à l'Académie royale de musique le 11 décembre 1770.

ISMÉNOR, ballet héroïque en trois actes, paroles de Desfontaines, musique de Rodolphe, représenté dans la salle du château de Versailles le 17 novembre 1773. Cette pièce de circonstance fit partie des spectacles lyriques donnés dans les fêtes du mariage du comte d'Artois.

ISNELDA DI LAMBERTAZZI, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1830.

ISOLA D'ALCINA (L') [*l'Ile d'Alcine*], opéra italien, musique de Broschi, représenté à Rome en 1728.

ISOLA D'ALCINA (L') [*l'Ile d'Alcine*], opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté en Italie en 1772.

ISOLA D'AMORE (L') [*l'Ile d'amour*], opéra italien, musique de Latilla, représenté à Naples en 1751.

ISOLA D'AMORE, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Rome en 1766.

ISOLA DELLA FORTUNA (L') [*l'Ile de la Fortune*], opéra italien, musique de Lucchesi, représenté à Venise en 1765.

ISOLA DI BINGOLI (L'), opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Naples en 1777.

ISOLA DI CALIPSO (L'), opéra italien, musique de Ottani, représenté à Turin en 1777.

ISOLA DI CALIPSO (L'), opéra-séria, musique de P.-C. Guglielmi, représenté à Milan en 1813.

ISOLA DISABITATA (L') [*l'Ile déserte*], opéra italien en un acte, livret de Métastase, musique de Bono, représenté à Vienne en 1752. Gernando s'est embarqué avec sa jeune épouse, Costanza, et Silvia, la petite sœur de

celle-ci, pour aller rejoindre son père aux Indes occidentales. Une tempête furieuse les oblige à aborder dans une île déserte. Des pirates y descendent, s'emparent de Gernando et l'emmènent. Costanza s'est cru d'abord victime de l'abandon de son époux et, nouvelle Ariane, elle pleure sur son sort. Mais bientôt la nécessité de pourvoir à l'existence de sa petite sœur ranime son courage, et les pauvres créatures vivent quelque temps d'herbes et de fruits sauvages. Après trois ans d'esclavage, Gernando parvient à s'échapper; il retourne dans l'île où il a involontairement abandonné Costanza, sans espérance de la retrouver vivante; la réunion de ces deux tendres époux fait le sujet de cet acte pour lequel plusieurs compositeurs ont écrit de la musique et qui a joui d'une grande vogue. Les situations sont touchantes et favorables à l'inspiration du compositeur. Voici les titres des principaux airs : *Se non piange un' infelice*, par Costanza; *Ben chè di senso privo*, par Enrico, l'ami de Gernando; *Fra un dolce deliro*, par Silvia; *Non turbar, quand' io mi lagno*, par Gernando; *Ah che in van per me pietoso*, par Costanza. Nous signalerons aussi le chœur final : *Allor che il ciel s'imbruna.*

ISOLA DISABITATA (L'), opéra italien en un acte, livret de Métastase, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Vienne en 1757.

ISOLA DISABITATA (L'), opéra italien en un acte, livret de Métastase, musique de Schuster, représenté à Naples en 1781.

ISOLA DISABITATA (L'), opéra italien, livret de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1762.

ISOLA DISABITATA (L'), opéra italien, livret de Métastase, musique de Traetta, représenté à Saint-Pétersboug en 1769.

ISOLA DISABITATA (L'), opéra italien, livret de Métastase, musique de Naumann, représenté à Venise en 1773.

ISOLA DISABITATA (L'), opéra italien, livret de Métastase, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne vers 1781.

ISOLA DISABITATA (L'), opéra italien, livret de Métastase, musique de Mengozzi, représenté au théâtre de Monsieur (théâtre Feydeau) le 22 août 1789.

ISOLA DISABITATA (L'), opéra italien, livret de Métastase, musique de Spontini, représenté à Florence en 1798.

ISOLA DISABITATA (L'), opéra italien, livret de Métastase, musique de Mandanici, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, vers 1824.

ISOLA INCANTATA (L') [*l'Ile enchantée*], opéra italien, musique de Perez, représenté à Palerme vers 1746.

ISOLA INCANTATA (L'), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Pérouse en 1784.

ISOLA INCANTATA (L'), opéra italien, musique de Nasolini, représenté à Parme en 1789.

ISOLA INCANTATA (L'), opéra italien, musique de Bruni (Antoine-Barthélemy), représenté au théâtre de Monsieur en 1792.

ISOLA INCANTATA (L'), opéra italien, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1807.

ISOLA INCANTATA (L'), opéra italien, musique de Romani Etienne), représenté à Livourne vers 1815.

ISOLINE ou **LES CHAPERONS BLANCS**, grand opéra en trois actes, musique de Soubies, représenté au théâtre Royal de Bruxelles en 1855.

ISSÉ, pastorale en trois actes avec prologue, paroles de La Mothe, musique de Destouches, représentée à l'Opéra le 17 décembre 1697, et mise en cinq actes le 14 octobre 1708. En lisant les paroles des opéras de Pellegrin Barbier, de Lafonds, de Roy, de La Grange, de Danchet, de Fuselier, de La Mothe, de Laserre, et la musique de La Coste, de Marais, de Bouvard, de Bertin, de Colasse, de Destouches, de Monteclair, de Gervais, de Mouret, enfin des successeurs de Lulli, on est surpris de l'accueil fait par la cour de Versailles à d'aussi faibles conceptions littéraires et musicales. Ce qui peut expliquer le goût qu'on avait pour ces représentations, c'est que la pompe du spectacle leur donnait de la grandeur. L'art des machines dès cette époque était poussé assez loin. La mythologie, sous ce rapport, avait des exigences plus variées que notre diablerie et nos apothéoses. Rien n'est devenu plus monotone que le surnaturel dramatique d'à présent. L'abus même des effets de la lumière électrique rivalise déjà avec celui des trucs et d'autres procédés qu'il deviendrait urgent d'abandonner.

Pour donner une idée de ce que pouvait être la mise en scène d'un des opéras de ce

temps, prenons par exemple celle d'*Issé*, pastorale héroïque. Cet opéra fut représenté pour la première fois devant Louis XIV, à Trianon, et avec un certain succès.

Le sujet de la pièce est exprimé dans ce vers, que le poëte a mis au fontispice de son œuvre :

Ut Phœbus pastor Macarcida luserit Issen.
(*Metamorph.*, lib. IV.)

Comment Apollon en berger trompa Issé.

Dans le prologue, le théâtre représente le jardin des Hespérides; les arbres sont chargés de fruits d'or, et l'on découvre dans le fond l'entrée de ce jardin, défendue par un dragon qui vomit incessamment des flammes. Les Hespérides forment la première entrée. Un bruit de guerre interrompt leurs jeux, et l'on découvre Hercule qui approche du monstre, le terrasse et l'immole. Jupiter descend du ciel et félicite Hercule en ces termes :

Que ton bras se repose ainsi que mon tonnerre,
Mon fils, termine tes travaux,
Jouis toi-même du repos
Que ta valeur donne à la terre.

Venez, peuples, accourez tous,
Jouissez de la paix, célébrez sa victoire,
Les fruits en sont pour vous :
Il n'en veut que la gloire.

Les peuples accourent alors et témoignent leur allégresse en chantant des chœurs. Ce prologue n'a aucun rapport avec la pièce, parce qu'il est une allégorie dont La Mothe expose en ces termes naïfs l'intention. « Le jardin des Hespérides représente l'abondance; le dragon qui en défend l'entrée y signifie la guerre, qui, suspendant le commerce, ferme aux peuples qu'elle divise la voie de l'abondance; enfin, Hercule qui, par la défaite du dragon, rend ce jardin accessible à tout le monde est l'image exacte du roi, qui n'a vaincu tant de fois que pour pouvoir terminer la guerre, et rendre à ses peuples et à ses voisins l'abondance qu'ils souhaitaient. » Les courtisans ne pouvaient manquer de trouver que l'opéra d'*Issé* était fort beau, et Louis XIV avait de bonnes raisons de dire que la musique en était douce à ses oreilles.

Les décorations changeaient aussi fréquemment que de nos jours; on voyait au premier acte un hameau; au second, le palais d'Issé et ses jardins; au troisième, la forêt de Dodone; au quatrième, une grotte habitée par l'Echo, le Sommeil, les Songes, les Zéphyrs et des nymphes; au cinquième enfin, une solitude, qui est changée à la troisième scène en un palais magnifique. On voit les Heures qui descendent du ciel sur des nuages, et tout le cortége du dieu du jour. L'opéra se termine par un chœur général en l'honneur de l'Hymen et de l'Amour, chanté par des troupes de peuples des quatre parties du monde, désignées sous le nom de troupes d'Européens, de Chinois, d'Américains et d'Egyptiens.

Louis XIV donna 200 louis à Destouches, en lui disant que, depuis la mort de Lulli, aucune musique ne lui avait fait autant de plaisir. Le chanteur Chassé avait des prétentions à la noblesse et s'était retiré de l'Opéra. Après s'être ruiné dans une entreprise, il reparut dans une reprise d'*Issé*. On fit à cet occasion le couplet suivant :

Avez-vous entendu Chassé
Dans la pastorale d'*Issé* ?
Ce n'est plus cette voix tonnante,
Ce ne sont plus ces grands éclats;
C'est un gentilhomme qui chante,
Et qui ne se fatigue pas.

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Porpora, représenté à Rome en 1723. Le sujet de cette tragédie a été tiré d'Hérodote. Des poëtes, tels qu'Ovide et Stace s'en sont emparés. Métastase l'a rajeuni, et la pièce a obtenu au théâtre un succès durable.

Les habitants de Lemnos, occupés à guerroyer dans la Thrace, se sont laissés séduire par les charmes des femmes de ce pays, et passent dans l'île pour avoir abandonné définitivement leurs épouses. La jalousie de celles-ci se change bientôt en fureur, et, excitées par Eurinome, princesse du sang royal, elles forment le complot de massacrer les Lemniens lorsque, ramenés par leur roi Thoas, ils reviendront assister aux noces d'Issipile, fille du roi, avec Jason, prince de Thessalie, le chef des Argonautes. Les fêtes de Bacchus doivent favoriser leur sanguinaire dessein. Issipile, qui frémit à la pensée de l'accomplir, vole au-devant de son père, le fait cacher en lieu sûr, et, pour sauver sa vie, feint de l'avoir déjà immolé. Elle consent à être un objet d'horreur aux yeux de son amant même. Divers incidents amènent l'apaisement du tumulte à Lemnos, la délivrance de Thoas, la réconciliation de Jason avec l'héroïne de l'amour filial. Voici, dans l'ordre de la partition, les airs les plus intéressants de cet ouvrage : *So, che riduce a piangere; Impallidisce in campo; Non, è ver, benchè si dica; Perchè l'altrui misera; Chi mai non vide fuggir le sponde; Ritrova in quei detti; Ogni amante può dirsi guerriero; Ti vo cercando in volto; Crudo amore, oh Dio, ti sento; Ombra diletta; Ah che nel dirti addio; Nell' istante sfortunato; Tu non sai, che bel contento; Affetti, non turbate; Fra*

dubbj penosi; Parto, se vuoi cosi; Io ti lascio, e questo addio; Tortora che sorprende; Guardami prima in volto; Dille, che in me paventi; Care luci, che regnate; Ch' io speri? Ma come; Odia la pastorella; E maggiore d'ogni altro dolore; Eccomi, non ferir; et le chœur final : *E' follia d'un' alma stolta.*

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Conti (François), représenté à Vienne en 1726.

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Bellermann, écrit en Allemagne vers 1744.

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Terradeglias, représenté à Florence en 1742.

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique de J. Holzbauer, représenté à Manheim vers 1753.

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Vienne en 1758.

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Londres en 1758.

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick en 1766.

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique d'Anfossi, représenté à Florence en 1791.

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Gasmann, représenté en Italie vers 1760.

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Smith, représenté à Londres en 1746. Smith a été l'élève le plus connu de Hændel.

ISSIPILE, opéra italien, livret de Métastase, musique d'Ellerton, représenté en Prusse vers 1825.

ITALIAN MONK (THE) [*le Moine italien*], opéra anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market en 1797.

ITALIAN VILLAGERS (THE) [*les Villageois italiens*], opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1797.

ITALIANA IN ALGERI (L'), opéra italien, livret d'Anelli, musique de L. Mosca, représenté à Milan en 1808.

ITALIANA IN ALGERI (L') [*Italienne à Alger*], opéra italien, poëme d'Anelli, musique de Rossini, écrit à Venise, dans l'été de 1813, pour le théâtre de San-Benedetto, et représenté à Paris le 1er février 1817. Tout respire, dans cet ouvrage, la gaieté la plus franche et la plus vive. Nulle part peut-être la bouffonnerie italienne n'est exprimée avec plus de vérité et de liberté. Le trio *Papataci* est classique en ce genre. Le chœur : *Viva, viva il flagel delle donne*, et l'ensemble : *Và sossopra il mio cervello*, sont d'une vivacité tout à fait comique. On trouve des morceaux de demi-caractère fort élégants, entre autres le duo : *Se inclinassi a prender moglie*, et la cavatine : *Languir per una bella.* L'opéra de l'*Italienne à Alger* n'est plus représenté depuis longtemps; mais on en chante souvent les morceaux détachés et on en joue surtout l'ouverture.

ITALIANA IN LONDRA (L'), opéra italien en deux actes, musique de Cimarosa, représenté à Rome en 1779 et à Paris le 17 octobre 1801, aux Italiens. C'est un des ouvrages les plus charmants de l'auteur du *Matrimonio segreto.*

L'*Italiana in Londra* a pour titre : *Intermezzo a cinque voci* (intermède à cinq voix). L'ouverture est étincelante de verve d'un bout à l'autre. Cimarosa a été le précurseur de Rossini sous le rapport du brio, de l'esprit, de la gaieté petillante et communicative. Ces deux compositeurs de génie n'ont pas été égalés dans la comédie musicale. Nous ne parlons ici que du grand art, des œuvres dignes de prendre place dans l'histoire de la civilisation et des beaux-arts. Les cinq personnages sont Madama et Livia, soprani; Sumers, ténor; Polidoro et Milord, basses. La première scène, qui se termine par un quatuor : *Si lasci in libertà*, est instrumentée avec une précision d'effet que Mozart seul savait trouver. Seulement, dans Cimarosa, les moyens sont plus simples. L'air larghetto de Livia : *Straniera, abbandonata*, est ravissant. Il est suivi de ce que nous appelons un duo entre Polidoro et Sumers. On appelait ce genre de morceaux plus proprement alors *cavatina a due : Ho' della stima grande.* Contentons-nous de citer comme autant de petits chefs-d'œuvre l'air de Madama : *Modesto sui guardava;* l'air de Sumers : *Venti volte in vita mia;* ceux de Polidoro : *Dammi la mano o bella;* de Milord : *Sire, io vengo ai vostri piedi;* et le finale si abondant d'idées et si divertissant du premier acte. Le second acte débute par un joli terzetto en canon à

l'octave. L'air de Madama : *Voi vedrete in una sala*, n'est que gracieux ; la verve spirituelle revient dans l'air de Sumers : *Vi parlo all' olandese;* et dans celui de Polidoro : *Oh che gusto, che piacere!* L'air dramatique et sérieux de Livia vient reposer à propos l'esprit de l'auditeur en offrant des récitatifs caractérisés et une mélodie que réchauffe le sentiment vrai de la passion. Citons pour finir les airs comiques de Milord : *Van girando per la testa;* le duo entre Livia et Milord : *Caro amico,* dont la partie de soprano est écrite bien haut, et le finale, qui ne le cède pas au premier en mélodie abondante. Nous le répétons en terminant : l'*Italiana in Londra* est un des principaux et des meilleurs types de l'opéra-buffa.

ITALIANA IN LONDRA (L'), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Plaisance en 1789.

IVAN SUSSANINA, opéra en langue russe, musique de Cavos, représenté à Saint-Pétersbourg en 1799.

IVANHOE, opéra anglais, musique de Parry, représenté à Londres vers 1815.

IVANHOE, opéra en trois actes, paroles d'Emile Deschamps et de Gustave de Wailly, musique de Rossini et de Pacini, représenté à l'Odéon le 15 septembre 1826. Cet ouvrage fut représenté à Venise en 1831.

IVROGNE CORRIGÉ (L') ou **LE MARIAGE DU DIABLE**, opéra-comique en deux actes, paroles d'Anseaume, musique de Laruette, représenté à la foire Saint-Laurent, le 24 juillet 1759.

J

JACK OF NEWBURY (*Jacques de Newbury*), opéra anglais, musique de J. Hooke, représenté à Drury-Lane, à Londres, en 1795.

JACOB BELLAMY, opéra flamand, musique de Van den Acker, représenté à Anvers en 1857.

JACOB ET RACHEL, mélodrame, musique de Fuss (Jean), représenté à Presbourg vers 1795.

JACQUELINE, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Scribe, Léon Battu et Edouard Fournier, musique du comte d'Osmond et de M. Jules Costé, représenté au Théâtre-Italien le 15 mai 1855, au bénéfice de la Société des secours à domicile, et à l'Opéra-Comique le 8 juin suivant. Mlle Lefebvre et Sainte-Foy ont chanté les deux principaux rôles. Il a été joué trois fois à Paris, et à Nancy le 14 janvier 1856.

JACQUERIE (LA), drame lyrique en deux actes et quatre tableaux, paroles de FerdinandIanglé et Alboize, musique de Mainzer, représenté sur le théâtre de la Renaissance le 10 octobre 1839. Le livret répond mal historiquement à son titre. Un baron veut exercer le prétendu droit du seigneur sur ses terres. Charles V fait justice de sa tyrannie, et le seigneur, forcé de fléchir le genou devant le roi de France, succombe à son désespoir. Le musicien, qui s'est fait connaître plutôt comme professeur de chant populaire que comme compositeur, a cherché à donner à son ouvrage des formes archaïques et, comme on dit, une couleur moyen âge. On a remarqué de beaux chœurs dans le premier acte, surtout celui dans lequel les serfs révoltés jurent sur l'Evangile de s'affranchir de leur honteuse sujétion. Nous signalerons encore, au quatrième tableau, un air assez bien fait de soprano, chanté par Mlle Clary. Le refrain du roi Charles V, écrit dans la tonalité du plain-chant, ne manque pas d'originalité :

Capitaine d'aventure,
Pour manoir, j'ai mon armure.
Mon pays est en tout lieu,
Et j'avise
Pour devise
A la grâce de Dieu.

Hurtaux s'est distingué comme chanteur et comme acteur dans le rôle du seigneur félon.

JACQUES VAN ARTEVELDE, opéra en cinq actes, paroles de Van Peene, musique de M. Bovery, représenté à Bruxelles le 27 décembre 1846, et sur le théâtre de Gand la même année. Les personnages de cet opéra national étaient : Van Artevelde, Sohier le Courtraisien, Louis de Nevers, Christine de Baronaige, épouse de Van Artevelde. On ne négligea rien pour donner à cet ouvrage toute l'importance que réclamaient les souvenirs historiques qu'il devait évoquer.

JACQUOT ou **L'ÉCOLE DES MÈRES**, opéra-comique en deux actes, paroles de Desprez et

Rouget de Lisle, musique de Della-Maria, représenté au théâtre Favart le 9 prairial (28 mai) 1798.

JADIS ET AUJOURD'HUI, opéra-comique en un acte, paroles de Sewrin, musique de Kreutzer, représenté à l'Opéra-Comique le 29 octobre 1808.

JADWIGA (*Edwige*), opéra polonais, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1814.

JAGD (DIE) [*la Chasse*], opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté en Allemagne vers 1738.

JAGD (DIE) [*la Chasse*], opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1772.

JAGIELLO WIETKI (*Jagellon le Grand*), opéra polonais en trois actes, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1820.

JAGUARITA L'INDIENNE, opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de F. Halévy, représenté au Théâtre-Lyrique le 14 mai 1855. La donnée de la pièce aurait pu être plus vraisemblable, partant plus sympathique et plus favorable aux qualités particulières au compositeur, c'est-à-dire à la profondeur du sentiment et à la vérité de l'expression. Telle qu'elle est, on s'y intéresse, et le dialogue offre des mots heureux. Jaguarita est la jeune reine des Anacotas, avec qui les Hollandais sont en guerre. Elle les hait donc, et elle est entretenue dans sa férocité naturelle par une sorte d'anthropophage appelé Mama-Jumbo. Mais le jeune officier Maurice a dompté ce cœur de tigresse, et malgré Mama-Jumbo, ses serments, les apprêts de son supplice, elle parvient à épouser l'officier hollandais. Il y a dans la pièce un personnage fort plaisant. C'est le major Van Trump, gourmand, poltron, et qui, malgré sa couardise, passe pour un héros. Se cache-t-il dans les roseaux, son pistolet part et la balle va frapper le chef des ennemis, le terrible Zam-Zam. Plus tard, sous l'influence d'un coup de soleil qui lui donne le *delirium tremens*, il se jette au milieu des Peaux-Rouges, fait des prodiges de valeur et est ramené en triomphe. Ce caractère, ou plutôt ce personnage, est bien imaginé. La partition doit être placée au premier rang parmi celles que M. Halévy a composées pour des opéras-comiques. Invention, interprétation consciencieuse et élégante du poëme, harmonie originale et neuve, instrumentation riche et variée, l'opéra de *Jaguarita* offre toutes ces qualités au plus haut degré. La première partie de l'ouverture est formée d'un andante d'une facture mélodique gracieuse et légère. Dans le premier acte, on remarque le chœur des Hollandais; les couplets, d'une coupe originale, de Hector Van Trump : *C'est un héros;* l'air de Jaguarita : *Je suis la panthère, la reine des bois,* et le chant du colibri, exécutés tous deux par Mme Cabel avec une voix ravissante et une facilité incomparable. La création de ce rôle est celle dont cette artiste peut à plus juste titre s'enorgueillir. Au second acte brille la grande scène avec chœurs de Jaguarita; la romance de Maurice et le duo final, si poétique, produisent des impressions durables. Le troisième acte n'est pas moins fécond que les précédents. Le chœur des sauvages est sombre et violent. L'interrogatoire du dieu Bambouzi nous a semblé un peu puéril. La *Chanson de mort*, et surtout les strophes : *A vous la guerre*, chantées par Junca, sont empreintes d'une grandeur superbe. Ce Junca, par sa haute stature, ses traits mâles et accentués, sa voix grave et puissante, représentait à merveille Mama-Jumbo. Il est mort depuis. Meillet jouait très-bien le rôle du major. Monjauze et Colson ont créé ceux de Maurice et de Peterman. *Jaguarita l'Indienne* est un de ces opéras que les musiciens entendent toujours avec plaisir. Le beau chœur : *O nuit tutélaire*, fait partie du répertoire des sociétés chorales, qui l'avaient adopté pour les concours qui ont eu lieu à la grande exposition de 1867, où, en ma qualité de membre du jury, il m'a été donné de l'entendre plus de cent fois dans une même journée.

JAHRFEST (DAS) [*la Fête anniversaire*], opéra allemand, musique de Ohlhorst.

JAHRMARKT ZU GRÜNENWALD (DER) [*la Foire de Grünenwald*], opéra allemand, musique de W. Müller, représenté en 1797.

JAICON, RE DELLA CHINA, opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1707.

JALOUX À L'ÉPREUVE (LE), opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à l'Opéra le 18 janvier 1779. Voyez *Geloso in cimento* (*il*).

JALOUX CORRIGÉ (LE), opéra-bouffon en un acte, parodié sur plusieurs ariettes italiennes, paroles de Collé, avec un vaudeville et un divertissement dont la musique est de Blavet, représenté à l'Académie royale de

musique en 1753. La Tonelli, qui avait débuté le 1er août de l'année précédente dans la *Serva padrona*, se fit entendre aussi dans cet ouvrage.

JAN KOCHANOWSKI, opéra polonais en deux actes, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1817.

JANNINA D'ORNANO, opéra italien, musique de Campana, représenté à Florence en 1842.

JANUS, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1698.

JARDINIER DE SIDON (LE), comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de De Pleinchêne, musique de Philidor, représentée aux Italiens le 18 juillet 1768. Ce jardinier n'est autre qu'Abdolonyme, descendant des rois de Sidon, qu'Alexandre le Grand replaça sur le trône de ses ancêtres pour récompenser ses vertus. Dans la pièce, le héros macédonien est remplacé par un nommé Cliton, le *Deus ex machina*. Abdolonyme a une fille qui est aimée d'Agénor, fils d'un roi. Il y a entre ces personnages un combat mutuel de générosité. C'était un singulier livret pour la musique de Philidor qui, on le sait, était peu propre à interpréter les grands sentiments.

JARDINIER DE SIDON (LE), opéra-comique, musique de Légat de Furcy, écrit à la fin du XVIIIe siècle (inédit).

JARDINIER ET SON SEIGNEUR (LE), opéra-comique en un acte, en prose, paroles de Sedaine, musique de Philidor, représenté à la foire Saint-Germain le 18 février 1761. Cet ouvrage est un des meilleurs que le compositeur ait écrits. Il renferme un duo fort remarquable : *Un maudit lièvre.*

JARDINIER ET SON SEIGNEUR (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Michel Carré et Barrière, musique de M. Léo Delibes, représenté au Théâtre-Lyrique le 1er mai 1863. C'est la jolie fable de La Fontaine qui a fait les frais du livret, sauf une petite intrigue d'amour villageois. La musique sent l'école d'Adolphe Adam : de la facilité, une bonne facture, peu de prétention à la distinction ; c'était d'ailleurs une qualité pour le sujet. Joué par Gabriel et Mlle Faivre.

JARDINIER GALANT (LE), opéra-comique en deux actes et trois tableaux, paroles de MM. de Leuven et Siraudin, musique de M. Ferdinand Poise, représenté à l'Opéra-Comique le 4 mars 1861. Le sujet de la pièce est une chanson satirique intitulée le *Jardinier galant*, et composée par Collé contre Mme de Pompadour. Le greffier Tiphaine est chargé d'en rechercher les exemplaires et l'auteur. Il avise un jardinier nommé Galant, et le fait arrêter, ce qui donne lieu à des situations burlesques. Les marchandes de fleurs prennent fait et cause pour le pauvre jardinier et font pleuvoir sur les soldats du guet tout le contenu de leurs éventaires, et même les petits livrets verts contenant la chanson. Collé les avait cachés dans une hotte et lui même entonne le pamphlet à pleins poumons et sans grande bravoure, car il vient d'apprendre la disgrâce de la favorite. La musique est gracieuse et d'une facture facile. Le duo de Collé avec Mme Tiphaine : *Allons, quittons nos grands airs*, a été bien accueilli, ainsi que le chœur des marchandes. Il y a aussi une chanson dialoguée de *Cadet et Babet*, dont le tour gaulois a de l'intérêt. Interprètes : Crosti, Ambroise, Prilleux, Ponchard, Mlles Lemercier et Tual.

JARDINIER SUPPOSÉ (LE) ou **L'AMANT DÉGUISÉ**, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de ***, musique de Philidor, représentée aux Italiens le 2 septembre 1769. Cette pièce avait déjà été jouée, le 7 juin 1756, sous le titre de *l'Amant jardinier* ou *l'Amusement de la campagne*. Des trois *Jardiniers* de Philidor, celui-ci est le moins intéressant.

JARDINIÈRE (LA), opéra allemand, musique de Wolf, représenté à Weimar en 1774.

JARDINIÈRE SUPPOSÉE (LA), opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à l'Opéra le 12 novembre 1778.

JASON ou **LA TOISON D'OR**, tragédie lyrique en cinq actes avec prologue, paroles de Jean-Baptiste Rousseau, musique de Colasse, représentée à l'Opéra, le 17 janvier 1696. L'auteur des odes faisait bon marché de ses œuvres lyriques. Il disait en parlant de ces dernières : « Elles sont ma honte. Je ne savais point encore mon métier quand je me suis donné à ce pitoyable genre d'écrire. » Et il ajoutait que l'on pouvait bien faire un bon opéra, mais non pas un bon ouvrage d'un bon opéra ; pensée fausse, puisque une œuvre lyrique ne saurait être jugée à un point de vue exclusivement littéraire.

JASON, opéra, musique de Cousser, représenté à Hambourg en 1697.

JE VOUS PRENDS SANS VERT, comédie en un acte, ornée de chants et de danse (*sic*),

paroles de Champmêlé, musique de Grandval, représentée aux Français le 1er mai 1693. Cette pièce est tirée du conte de La Fontaine intitulé le *Contrat*. On a cru que le fabuliste en était l'auteur, ce qui est douteux, puisque à cette époque il était malade et ne s'occupait plus que de sujets pieux. Il est peut-être utile de rappeler à quelques personnes le sens de cette phrase : *Je vous prends sans vert*. Autrefois, alors qu'on s'amusait sans prétention, on convenait, dans une société d'amis et de connaissances, de porter toujours sur soi une feuille de verdure qu'on était tenu de montrer à la première réquisition, lorsqu'on se rencontrait. On a vu quelquefois ce jeu institué dans toute la société d'une ville de province. Lorsqu'une personne était prise *sans vert*, elle payait une amende, et le montant de l'argent ainsi recueilli était employé au bout de l'année à organiser une fête, un bal, une partie de plaisir quelconque.

JEAN-BAPTISTE, opéra-comique en un acte, paroles et musique de Beffroy de Reigny, représenté au théâtre Feydeau le 1er juin 1798.

JEAN DE CALAIS, mélodrame en trois actes, paroles de Caigniez, musique de Quaisain, représenté à l'Ambigu le 4 janvier 1810.

JEAN DE PARIS, opéra-comique en deux actes, paroles de Saint-Just (G. d'Aucourt), musique de Boieldieu, représenté au théâtre Feydeau le 4 avril 1812. Le dauphin de France veut connaître la princesse qu'on lui destine, et, voyageant avec elle sous le nom supposé de Jean, bourgeois de Paris, il sait à la fois se rendre aimable et devenir amoureux de sa fiancée. La donnée est agréable et le livret bien fait. Quant à la musique, elle peut être regardée comme une des perles de l'écrin du maître. Elle a partout la couleur de ce sujet de fantaisie, elle idéalise à ravir ces personnages demi-historiques. On dira que c'est le genre troubadour ! sans doute, mais ne vaut-il pas mieux exceller dans le genre troubadour, y mettre de la grâce, de l'esprit, des motifs charmants, une harmonie élégante, que d'écrire des scènes parfaitement logiques et ennuyeuses. Tous les morceaux de *Jean de Paris* ont été populaires : le grand air du sénéchal : *C'est la princesse de Navarre ;* la cavatine : *Quel plaisir d'être en voyage ;* la romance du troubadour : *Le troubadour, fier de son doux servage*. Rappelons aussi le chœur d'introduction et le chœur charmant du second acte : *De monsieur Jean, que le festin s'apprête*.

JEAN DE PROCIDA, opéra italien, paroles de Niccolini, musique du prince Poniatowski, représenté au théâtre Standish, à Florence, en 1838.

JEAN ET GENEVIÈVE, opéra-comique en un acte, paroles de Favières, musique de Solié, représenté salle Favart, le 7 décembre 1792.

JEAN ET JEANNE, opérette en un acte, paroles de M. A. Lafon, musique de M. Ancessi, représentée aux Folies-Nouvelles en octobre 1855. Elle appartient au genre pastoral, et la musique a paru assez agréable. C'est dans cette opérette que l'acteur comique Dupuis a fait ses débuts.

JEAN GUTENBERG, opéra allemand, de Mme Charlotte Birsch, représenté à Munich dans le mois de février 1836.

JEAN GUTENBERG, opéra allemand, musique de M. G.-C. Füchs, représenté à Cologne en janvier 1859.

JEAN LE SOT, opérette en un acte, paroles de M. Th. Julian, musique de Pilati, représentée aux Folies-Nouvelles en avril 1856.

JEANNE, opérette en un acte, paroles de M. de Najac, musique de M. Léonce Cohen, représentée aux Bouffes-Parisiens le 18 février 1858. Ce petit ouvrage a servi aux débuts de Mlle Chabert, qui venait de remporter le premier prix d'opéra-comique au Conservatoire, et qui a déployé un joli talent de cantatrice sur des scènes secondaires.

JEANNE (*la reine Jeanne*), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de Monpou et Bordèse, représenté à l'Opéra-Comique le 2 octobre 1840. La scène se passe à Naples. La reine est détrônée par ses sujets, excités à la révolte par le prince Durazzo. Jeanne se déguise en bohémienne et oppose à son ennemi un aventurier nommé Lillo, dont elle fait un prétendant. A la faveur des troubles nouveaux qu'elle suggère, de concert avec le duc de Tarente, elle remonte sur le trône de Naples. La musique de cet opéra, fait en collaboration, tient nécessairement du pastiche. Jamais deux compositeurs travaillant ensemble n'ont montré des qualités plus opposées. Aux accents heurtés et inégaux de Monpou succèdent les mélodies faciles et dans le goût italien de Bordèse. Cependant, malgré ce défaut d'unité, l'ouvrage a été bien accueilli. Au premier acte, on a remarqué le boléro, et au second un trio très-bien

traité. Mme Eugénie Garcia a eu du succès dans le rôle de Jeanne. Les autres personnages ont été représentés par Botelli, Mocker, Grignon, Daudé et Mlle Darcier.

JEANNE D'ARC, pièce de Schiller avec la musique de Weber (Bernard-Anselme), écrite vers 1806.

JEANNE D'ARC, opéra anglais, musique de Balfe, représenté à Londres en 1839.

JEANNE D'ARC, opéra allemand en cinq actes, d'après la pièce de Schiller; mis en musique par le baron Vesque de Puttlingen, conseiller à la chancellerie de cour et d'Etat d'Autriche, connu dans le monde musical sous le pseudonyme de Jean de Hoven. Cet ouvrage, dont l'instrumentation est traitée avec talent, a été représenté à Vienne en 1841 et sur le théâtre de Dresde le 25 février 1845; il a obtenu un succès estimable.

JEANNE D'ARC, tragédie de Schiller, avec la musique composée par Damrosch, exécutée sur le théâtre grand-ducal de Weimar le 26 mars 1857.

JEANNE D'ARC, tragédie de Schiller, musique de M. Max Bruch, exécutée à Cologne en avril 1859.

JEANNE D'ARC, opéra en cinq actes et un prologue, paroles de MM. Méry et Edouard Duprez, musique de Gilbert Duprez, représenté sur le Grand-Théâtre-Parisien le 24 octobre 1865. Chanté par Duwast, ténor, et Mlle Brunetti.

JEANNE D'ARC À ORLÉANS, drame historique en trois actes, en vers, mêlé d'ariettes, paroles de Desforges, musique de Kreutzer, représenté aux Italiens le 10 mai 1790. Kreutzer était alors premier violon au Théâtre-Italien. Il écrivit la musique de cet ouvrage très-rapidement. Elle parut néanmoins un début assez heureux pour qu'on confiât à l'auteur un nouveau livret. L'année suivante, la partition de *Paul et Virginie* obtint un succès complet.

JEANNE D'ARC À ORLÉANS, opéra-comique en trois actes, paroles de Théaulon et Armand Dartois, musique de Carafa, représenté à Feydeau le 10 mars 1821.

JEANNE DE MONTFAUCON, drame allemand, musique de Wraniczky, représenté à Vienne vers 1798.

JEANNE DE MONTFAUCON, drame dont Lobe a composé la musique, représenté à Sleswig vers 1809.

JEANNE DE NAPLES, opéra allemand, musique de Sulzer, représenté à Prague en août 1865.

JEANNE GRAY, opéra anglais en trois actes, musique de Balfe, représenté au théâtre de Drury-Lane le 27 mai 1837.

JEANNE LA FOLLE, opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique de Clapisson, représenté sur le Théâtre de la nation (Opéra) le 6 novembre 1848. Jeanne, fille d'Isabelle de Castille, éprise pour son mari, don Philippe d'Autriche, d'un amour passionné et jaloux, se venge de son infidélité en le poignardant. Elle devient folle, et, croyant que son mari n'est qu'endormi, elle attend son réveil. Ferdinand, roi d'Aragon, père de Jeanne; don Fadrique, cousin de la reine; le Maure Aben-Hassan et sa fille Aïxa, sont les autres personnages de la pièce, dont la couleur générale est d'une tristesse trop profonde et trop constante pour un opéra en cinq actes. L'orchestration de M. Clapisson l'emporte de beaucoup sur la partie vocale de l'ouvrage, qui a paru plutôt jolie que belle et dramatique, à l'exception du duo du second acte entre le roi Ferdinand et don Fadrique, et du quintette final. Nous rappellerons aussi le chœur *La cloche sonne*, qui ouvre le cinquième acte. Gueymard a débuté dans le rôle de Philippe, Euzet et Mlle Grimm, dans ceux d'Aben-Hassan et d'Aïxa. Bremont et Portheaut ont chanté les rôles du roi d'Aragon et de don Fadrique. Mlle Masson était fort belle et dramatique dans celui de Jeanne la folle.

JEANNOT ET COLIN, opéra-comique en trois actes, paroles d'Etienne, musique de Nicolo-Isouard, représenté pour la première fois à Feydeau le 17 octobre 1814, repris en 1342 par Mlle Prévost. Cet ouvrage fut remis au répertoire par M. Perrin en juin 1850. Mlle Darcier a donné au rôle de Colette une grâce et une ingénuité charmantes, et elle a chanté avec un sentiment excellent les mélodies expressives de Nicolo. Mocker a déployé toute sa verve dans le personnage de Colin. Bussine a moins réussi dans celui de Jeannot, parce qu'il ne suffit pas au théâtre de posséder une voix vibrante et une bonne vocalisation; il faut surtout être acteur. Mlles Lefebvre et Révilly ont rempli les rôles de Thérèse et de la comtesse; Ponchard et Sainte-Foy, ceux du chevalier et de Blaise. La bourrée d'Auvergne était tous les jours bissée.

JEFTÉ, opéra italien, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1692.

JÉLYOTTE ou **UN PASSE-TEMPS DE DUCHESSE**, opérette en un acte avec récits, musique de G. Duprez, représentée dans la salle de l'hôtel Duprez, rue Turgot, le 7 avril 1854. Roger a chanté le rôle de Jélyotte, Mlle Caroline Duprez et Mlle Mira ceux de la duchesse et de la soubrette, Duprez celui d'un financier. Mocker et Rauch ont aussi pris part à l'exécution de ce petit ouvrage.

JENNY LA BOUQUETIÈRE, opéra-comique en deux actes, paroles de Bouilly et Pain, musique de Pradher et Kreubé, représenté à l'Opéra-Comique le 10 mars 1823.

JENNY, opéra-comique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de Carafa, représenté à l'Opéra-Comique le 26 septembre 1829. Le livret a paru offrir des situations peu favorables à la musique. Le rondo chanté par Chollet a cependant été populaire.

JENNY BELL, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 2 juin 1855. Le succès de l'*Ambassadrice* a déterminé sans doute le fécond vaudevilliste à tirer dix-neuf ans plus tard une autre œuvre du même panier. La pièce de *Jenny Bell* est d'ailleurs bien faite, les situations ont de l'intérêt, le dialogue est semé de mots heureux. Jenny Bell est une cantatrice adorée du public. Lord Mortimer, fils du duc de Greenwich, premier ministre, en raffole; il a un rival dans maître Dodson, orfévre et joaillier de Jenny Bell. Le ministre veut que son fils épouse lady Clarence. Il va tout droit trouver l'actrice, pour la prier de ne point abuser de son influence sur son fils. Jenny reconnaît en lui le protecteur de son enfance, son bienfaiteur. Poussée par la reconnaissance, elle promet de décourager la passion de Mortimer, qui vient chaque jour dans sa maison sous le nom de William, et, cachant sa position sociale sous le titre de compositeur. Elle a beau se donner mille défauts, se peindre intéressée, éhontée, etc., Mortimer persiste dans son affection et va même jusqu'à prendre la résolution de s'empoisonner, si elle ne consent pas à accepter sa main. Le duc de Greenwich finit par céder et par autoriser cette mésalliance. Les personnages de Henriette, femme de chambre de Jenny Bell, de George Leslie et de Dodson sont agréablement mêlés à l'action principale. Des motifs de provenance anglaise ont été introduits par le compositeur dans ce sujet anglais : c'est d'abord une cantilène dans l'ouverture, répétée plus loin dans le chant; ensuite le *God save the king* et le *Rule Britannia.* On a remarqué les couplets de la camériste sur le rouge employé par les actrices : *Au théâtre, le secret;* l'espèce de complainte par laquelle Jenny Bell émouvait le cœur des passants dans son enfance : *Dans la rue, à peine éclairée*, qui se termine par ce refrain :

> Habitants de la grand' ville,
> Au pauvre enfant tendez la main;
> Je meurs de froid, je meurs de faim.

Le duo entre lord Greenwich et Jenny Bell est riche en motifs; la tyrolienne : *Ah! de la fauvette*, qui y est intercalée, est fort gracieuse; la jolie cavatine du ténor : *A sa voix, à sa vue*, est suivie de morceaux d'ensemble qui terminent avec chaleur le premier acte. Le morceau principal du second acte est le grand duo de la déclaration d'amour de Mortimer, sous le pseudonyme de William. M. Auber a traité cette situation compliquée en maître habitué à triompher des difficultés. Nous ne pensons pas être le seul à remarquer que la partition de *Jenny Bell* est la plus travaillée et la plus riche en combinaisons des opéras-comiques du maître. Nous signalerons encore un air de baryton fort singulier, dont le sujet est une sentence empruntée à la comédie la *Coquette corrigée :*

> Le bruit est pour le fat, la plainte est pour le sot,
> L'honnête homme trompé s'éloigne et ne dit mot.

Les variations chantées sur le *Rule Britannia* terminent avec éclat cet ouvrage, qui ne peut manquer d'être repris et mieux compris. Les rôles ont été créés par Faure, Couderc, Delaunay-Ricquier, Sainte-Foy, Mlles Caroline Duprez et Boulart.

JEPHTÉ, tragédie lyrique en cinq actes avec prologue, paroles de l'abbé Pellegrin, musique de Montéclair, représentée à l'Académie royale de musique le 28 février 1732. Cet opéra, le premier joué en France dont le sujet fût tiré de l'Ecriture sainte, obtenait du succès, lorsque le cardinal de Noailles en fit interrompre les représentations. On pensait alors que l'histoire sainte ne devait pas être assimilée à la mythologie, et fournir des sujets à des divertissements profanes. Il n'en fut pas toujours ainsi. L'art dramatique a eu chez tous les peuples une origine sacrée. Le lecteur qui voudrait approfondir cette question la trouvera traitée *in extenso* dans notre *Histoire générale de la musique religieuse*, au chapitre qui a pour titre : *Les drames litur-*

giques dans les églises. On peut citer dans l'opéra de *Jephté* un beau chœur longtemps célèbre : *Tout tremble devant le Seigneur.*

JEPHTÉ, tragédie biblique en quatre actes; la musique des chœurs est due à don Luis Cepeda, sous-chef d'orchestre au théâtre du Cirque; cette tragédie fut jouée au théâtre del Principe, à Madrid, en 1845.

JEPHTÉ, mélodrame, musique de Pausch, représenté au séminaire d'Amberg en 1775.

JÉRÔME ET SUZETTE, opéra-comique en deux actes, musique de Mansuy, représenté au théâtre d'Amsterdam en 1785.

JÉRUSALEM, opéra allemand, musique de Conradi (Jean-Georges), représenté à Hambourg en 1692.

JÉRUSALEM, opéra en quatre actes, paroles de MM. Alphonse Royer et Waëz, musique de Verdi, représenté à l'Académie royale de musique le 26 novembre 1847. L'action se passe un peu partout : à Toulouse, en Palestine, au camp des chrétiens, chez l'émir de Ramla, dans la vallée de Josaphat, enfin à Jérusalem. Le comte de Toulouse a donné sa fille en mariage à Gaston de Béarn; mais Roger, frère du comte, qui aime aussi Hélène, aposte un assassin et lui ordonne de le débarrasser d'un rival. Par l'effet d'une méprise, cet homme frappe le comte lui-même. Il est arrêté et interrogé, et il accuse Gaston de l'avoir poussé au meurtre de son beau-père. Gaston est exilé; il part pour la Terre sainte, où il est fait prisonnier par l'émir de Ramla. Hélène l'apprend et n'hésite pas à l'aller rejoindre sous le déguisement d'une femme arabe. Le comte, guéri de sa blessure, conduit les croisés à la délivrance de Jérusalem. Il s'empare, avec eux, du harem de l'émir et y retrouve, avec celui qu'il croit son meurtrier, sa fille Hélène. Gaston est condamné à la dégradation, qui a lieu sur la place publique; mais Roger, le vrai coupable, en proie à ses remords, s'est fait ermite. On va l'inviter à assister Gaston dans sa détresse. Roger, que les voyages et les chagrins ont vieilli, n'en est pas reconnu. Espérant sauver sa victime, il le bénit et lui remet à la main l'épée qu'on lui a ravie, afin qu'il s'en serve avec éclat contre les infidèles. En effet, Jérusalem est délivrée; Gaston, qui a fait des prodiges de valeur, revient sur la scène et reçoit le dernier soupir de Roger avec l'aveu de son crime. La musique de l'opéra *I Lombardi alla prima crociata* a passé tout entière dans la partition française de *Jérusalem.* Verdi a ajouté toutefois plusieurs morceaux, notamment la grande scène pour ténor, jouée et chantée admirablement par Duprez; le chœur : *Enfin, voici le jour*, est intéressant et l'orchestration en est très-soignée. Le sextuor du premier acte offre ces effets puissants de rhythme et de sonorité que le compositeur affectionne et que le public ne dédaigne point; l'air de basse, chanté par Alizard, est expressif; la polonaise, chantée par Hélène, a de l'éclat. Mme Van Gelder l'a dite avec succès; la romance pour ténor, chantée par Duprez, semble écrite dans le style de Bellini; le cantabile suave de l'auteur de *Casta diva* se reflète dans cette romance délicieuse, que les orgues ont popularisée; mais le morceau capital de la partition est le trio final, composition dramatique d'un ordre supérieur. Mme Julian van Gelder, Duprez et Alizard l'ont interprété avec un grand succès.

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Longepierre, musique de Philippe, duc d'Orléans, représentée au palais de Fontainebleau le 17 octobre 1712.

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE (LA), opéra en cinq actes, paroles de Baour-Lormian, musique de Persuis, représenté à l'Académie impériale de musique le 15 septembre 1812. Persuis était chef d'orchestre de l'Opéra. Malgré l'influence dont il jouissait, il ne put maintenir longtemps au répertoire une œuvre aussi médiocre.

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE (LA), opéra sacré, musique de l'abbé Stadler, exécuté à l'Académie royale de musique le 20 mars 1818. Cette œuvre admirable du compositeur allemand avait été entendue d'abord à Vienne en 1808, et, depuis cette époque, cet oratorio, qui offre les plus belles pensées musicales soutenues par une harmonie puissante, a été choisi pour faire partie du programme des grandes fêtes publiques en Allemagne. Le titre gravé est celui-ci : *les Croisés ou la délivrance de Jérusalem*

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE, opéra allemand, musique de Eberwein (Traugott-Maximilien), représenté à Rudolstadt en 1819.

JERY ET BATELY, intermède de Gœthe, musique de Winter, représenté au théâtre particulier du comte de Seefeld en 1790.

JERY ET BATELY, pièce de Gœthe en un

acte, musique de Schaum, représenté au théâtre ducal d'Oels en 1795.

JERY ET BATELY, opéra-comique allemand, paroles de Gœthe, musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1801.

JERY ET BATELY, opéra-comique allemand en un acte, paroles de Gœthe, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Vienne en 1803.

JERY ET BATELY, opéra-comique allemand, paroles de Gœthe, musique de Bierey, représenté à Dresde vers 1803.

JERY ET BATELY, opéra-comique allemand, livret de Gœthe, musique de Frey (M.), représenté à Manheim vers 1810.

JERY ET BATELY, opéra-comique allemand en un acte, livret de Gœthe, musique de Rietz, représenté en Allemagne vers 1825.

JESSONDA, grand opéra allemand, musique de Spohr, représenté avec un grand succès à Vienne en 1825, et à Londres en 1840, avec un succès non moins grand. Les Allemands s'accordent à préférer *Jessonda* à *Faust*, du même compositeur. Le sujet du poëme est le sacrifice d'une veuve indienne qui va être immolée sur le tombeau de son mari, et que l'arrivée des soldats portugais fait descendre du bûcher fatal. Les chœurs de prêtres et de soldats sont très-beaux. Le duo : *Schœnes madchen*, au deuxième acte, passe pour le chef-d'œuvre de composition dramatique de Spohr. La troupe allemande donna une représentation de *Jessonda*, dans la salle de Ventadour, le 28 avril 1842.

JESSY LEA, opéra de salon, paroles de Oxenford, musique de Macfarren, représenté sur la scène de *Gallery of illustration*, à Londres, en novembre 1863.

JEU DE CACHE-CACHE (LE) ou **LA FIANCÉE**, vaudeville en deux actes, musique de Blangini, représenté au théâtre des Nouveautés le 25 mai 1827.

JEUNE BELLE-MÈRE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Dumersan et Sewrin, musique de Kreubé, représenté à Feydeau le 4 décembre 1816.

JEUNE COMTESSE (LA), opéra-comique, musique de Schmidt (Louis), représenté à Prague en 1782.

JEUNE ET VIEILLE, opéra-comique en un acte, paroles de Chazet et Dubois, musique de Pradher et de Berton, représenté au théâtre Feydeau le 12 janvier 1811.

JEUNE FEMME COLÈRE (LA), comédie en un acte d'Etienne, mise en opéra à Saint-Pétersbourg par Claparède, musique de Boieldieu, représentée à Saint-Pétersbourg au théâtre de l'Ermitage le 18 avril 1805, et le 24 du même mois au Grand-Théâtre de la ville. Cet ouvrage a été donné à Feydeau le 12 octobre 1812. On s'étonne du parti que Boieldieu a su tirer de cette pièce plate et bourgeoise. Il a su y faire vibrer la note du cœur; il a rendu gracieuses les situations les plus banales, et spirituelles les plus lourdes idées de l'auteur des paroles. Émile de Valrive, colonel de dragons, vient d'épouser Rose de Volmar, jeune personne d'un caractère irascible à l'excès, mais douée d'un excellent cœur. Elle a un frère qui est aussi militaire et l'ami intime de son mari. Émile ne tarde pas à s'apercevoir du défaut de sa femme, qui congédie chaque semaine un domestique, quitte à être obligée de se servir elle-même, qui déchire ses robes et ses chapeaux, brise sa guitare, et se livre enfin à tous les emportements d'une enfant gâtée. De concert avec Volmar, il imagine de renchérir sur les dispositions de sa femme; à son tour il casse verres et porcelaines, bat son domestique, provoque en duel son beau-frère, et fait un sabbat de tous les diables. La jeune femme est atterrée. Elle fait un retour sur elle-même et se corrige aussi promptement que dans un conte de Mme de Genlis ou de M. de Bouilly.

L'ouverture rappelle un peu celle du *Calife de Bagdad*. Le duo entre Germain et sa femme, exprime avec bonhomie et rondeur la situation de M. et de Mme Denis, écrit en *ut* avec une simple modulation à la dominante, il puise son intérêt dans le rhythme seul. Le rondeau de Rose : *Pourquoi négliger l'art de plaire*, est charmant et accompagné avec un goût exquis. Le duo de Rose et d'Émile : *Ah! c'est un défaut bien terrible*, est écrit bien haut pour soprano. Ces notes élevées s'accommodent mal avec une scène de sensibilité conjugale. Le quatuor de la clef : *Thérèse, Thérèse, il faut qu'elle sommeille*, est excellent; mais la romance qui suit : *Ah! que deux époux sont heureux*, est bien faible. Le meilleur morceau de l'ouvrage est, à notre avis, le trio andantino : *Je vais partir, ne vous déplaise*, où se trouve enfin la note émue, assez rare dans la musique du maître, où le cœur de ces braves gens parle un langage sympathique. Le travail de l'instrumentation est la perfection même. Les rôles ont été créés par Andrieux, Claparède, Mées, Mmes Philis et Mées.

JEUNE FILLE D'ELISONDO (LA), opérette musique de M. Offenbach, représentée au Karl-Theater, à Vienne, en décembre 1859, et à Brunswick en août 1861.

JEUNE FILLE DU VILLAGE (LA), opéra-comique en trois actes, musique de Suppé, représenté au théâtre de An-der-Wien, à Vienne, au mois d'octobre 1847.

JEUNE HENRI (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Bouilly, musique de Méhul, représenté à Favart le 1er mai 1797. Cet opéra a survécu dans son ouverture, belle symphonie de chasse universellement connue et toujours admirée.

Cette ouverture excita un enthousiasme extraordinaire; aussi, à la première représentation, fut-on obligé de l'exécuter deux fois de suite. Le public, ne goûtant pas la pièce, fit baisser le rideau avant qu'elle fût terminée; mais, d'autre part, on voulut donner au compositeur un témoignage d'admiration : on demanda que la magnifique ouverture fût jouée une troisième fois, ce qui eut lieu. L'ouverture du *Jeune Henri* est restée comme un modèle du genre, et lorsqu'un bon orchestre l'exécute, elle ne manque pas de produire un très-grand effet. Dans le grand festival qui eut lieu au Palais de l'industrie pendant l'Exposition universelle de 1867, trois mille musiciens environ exécutèrent, sous la direction de M. Georges Hainl, l'ouverture du *Jeune Henri*. Elle partagea les honneurs de la séance avec un fragment d'un oratorio de Hændel.

JEUNE ONCLE (LE), opéra en un acte, paroles de Fontenille, musique de Blangini, représenté au théâtre Feydeau le 10 avril 1821.

JEUNE ONCLE (LE), opéra allemand, musique de Schoberlechner, représenté à Vienne en 1820.

JEUNE PRUDE (LA) ou **LES FEMMES ENTRE ELLES**, opéra-comique en un acte, paroles de Dupaty, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Feydeau le 14 janvier 1804. Il n'y a dans cette pièce que des rôles de femmes.

JEUNE SAGE ET LE VIEUX FOU (LE), comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Hoffman, musique de Méhul, représentée à l'Opéra-Comique le 28 mars 1793.

JEUNE TANTE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Mélesville, musique de Kreubé, représenté à Feydeau le 18 octobre 1820.

JEUNESSE D'HAYDN (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Duménil, musique de Hetzel, représenté au théâtre Montmartre le 22 janvier 1846.

JEUNESSE DE CHARLES XII (LA), opéra-comique, musique de Rozet, représenté sur le théâtre de Lyon au mois de sepembre 1845. Interprété par les chanteurs Boulo et Barielle.

JEUNESSE DE CHARLES-QUINT (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Mélesville et Duveyrier, musique de Montfort, représenté à l'Opéra-Comique le 1er décembre 1841. Le monarque joue un rôle ignoble dans cette pièce. Il cherche à séduire la femme du docteur Magnus. Il a pour rival un soldat nommé Ulrich, qui le blesse d'un coup d'épée à travers un rideau. Le docteur se trouve là tout exprès, au sortir de la maison, pour panser la blessure de celui qui le déshonore et qui a la lâcheté d'en accuser un autre. Après avoir échoué dans son expédition amoureuse, le jeune roi quitte la partie, escorté des regrets et des bénédictions de tous. Un livret d'opéra-comique si mal conçu sous le rapport du caractère historique du principal personnage ne pouvait avoir de succès. La musique de cet ouvrage a paru estimable. On a remarqué l'air d'Ulrich : *Je suis archer du roi*, dont le rhythme est franc et la mélodie bien accusée; le morceau exécuté pendant l'entr'acte, qui est d'une harmonie élégante et d'un gracieux effet, et la scène dans laquelle le docteur joue le rôle de Georges Dandin, et où le compositeur a fait preuve de verve et d'un bon esprit scénique. Henri, Mocker et Couderc ont joué les rôles de Magnus, de l'archer Ulrich et de Charles-Quint, et Mlle Révilly celui de Marie, la femme du docteur.

JEUNESSE DE HENRI V, opéra en trois actes, musique de Volder, écrit à Anvers vers 1794.

JEUNESSE DE LULLI (LA), opéra-comique en un acte, paroles des frères Dartois, musique de Mlle Péan de Larochejagu, représenté sur le théâtre Montmartre le 28 décembre 1846, et à la Salle lyrique, rue de la Tour-d'Auvergne, en mars 1853.

JEUNESSE DE PIERRE LE GRAND (LA), opéra-comique allemand, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1830.

JEUX FLORAUX (LES), opéra en trois actes, paroles de Bouilly, musique d'Aimon,

représenté à l'Académie royale de musique le 16 novembre 1818. Lays chanta le principal rôle, celui d'un ménestrel. La musique de cet ouvrage fut louée par les connaisseurs, mais l'auteur n'a pas trouvé une seconde occasion de produire son talent.

JITANO POR AMOR (EL) [*le Bohémien par amour*], opéra espagnol en deux actes, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Mexico en 1828.

JOAILLIER DE SAINT-JAMES, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de Grisar, représenté à l'Opéra-Comique le 17 février 1862. Le livret et la musique reproduisent en grande partie l'opéra de *Lady Melvil*, représenté au théâtre de la Renaissance le 15 novembre 1838. On distingue dans cet ouvrage les variations sur l'air de la *Molinara : Nel cor più non mi sento*, et la romance de ténor, chantée par Montaubry : *Adieu, madame*. Couderc jouait très-bien un rôle de Gascon.

JOANITA, opéra en trois actes, paroles de Edouard Duprez, musique de Gilbert Duprez, représenté à l'Opéra national le 11 mars 1852. Cet ouvrage avait été représenté le 19 novembre 1851, à Bruxelles, sous le titre de l'*Abîme de la Maladetta*. On a dit que l'auteur des paroles n'a fait que traduire un scenario italien; cela est probable, car on ne voit que sur les scènes de la Péninsule une telle accumulation d'événements invraisemblables. Il semble qu'on ne cherche qu'à fournir au musicien une suite de situations fortement accusées, sans se soucier de les relier les unes aux autres. La figure seule de Joanita a été dessinée avec soin et a excité un intérêt sympathique. C'est qu'il s'agissait de Mlle Caroline Duprez, nièce du librettiste, fille du compositeur et son élève la plus parfaite. Parmi les chanteurs célèbres qui ont écrit des œuvres lyriques, Duprez doit briller au premier rang. Ce n'est pas qu'il puisse prétendre à occuper dans l'histoire de l'art une place à côté de Rossini, de Meyerbeer, de Donizetti et même de Bellini; mais nous ne connaissons pas de virtuose chanteur, de ténor illustre qui ait possédé à l'égal de Duprez l'art d'écrire pour les voix, et les connaissances si variées de l'instrumentation; il y a, en outre, dans *Joanita*, des scènes dramatiques bien développées, surtout le finale du second acte. Nous citerons, parmi les morceaux les plus goûtés, une jolie romance chantée par Poultier; un duetto pour voix de femmes, dans le premier acte; le chœur des figurants de l'Opéra, déguisés en faux marquis, dont la musique est un arrangement pour les voix du menuet délicieux de *Hippolyte et Aricie*, de Rameau, dans le deuxième acte; et enfin, au troisième, les vocalises de bravoure, merveilleusement exécutées par Mlle Caroline Duprez. Poultier chantait le premier rôle de ténor. Les autres interprètes étaient Balanqué, Duprat et Mlle Guichard.

JOANNA, opéra anglais, musique de Busby, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1800.

JOANNA, opéra-comique en deux actes, paroles de Marsollier, musique de Méhul, représenté sur le théâtre Feydeau le 22 novembre 1802.

JOB ET SON CHIEN, opérette en un acte, paroles de M. Mestépès, musique de M. Emile Jonas, représentée aux Bouffes-Parisiens le 6 février 1863. Cette extravagance a cependant inspiré une jolie musique au jeune compositeur. Jouée par Desmonts, Marchand, Georges et Mlle Géraldine.

JOCKEI (LE), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, et en prose, paroles de Hoffman, musique de Solié, représentée sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 16 nivôse an IV (6 janvier 1796). Pendant plusieurs années, cette pièce fut jouée une ou deux fois par semaine, et elle obtint assez de succès pour donner à Hoffman un rang parmi les auteurs dramatiques. La musique de Solié a beaucoup vieilli. Il est vrai qu'on a entendu les principaux motifs du *Jockei* dans les vaudevilles, entre autres les couplets de la première scène : *Lorsque vous verrez un amant*; la facture facile des airs de Solié se prêtait au goût du public récemment admis à jouir très-librement des plaisirs de l'esprit. C'est peut-être le compositeur qui a fourni le plus de ces espèces de mélodies appelées *timbres* à la *Clef du Caveau*.

JOCONDE, opéra-comique en trois actes, paroles de Desforges, musique de Jadin, représenté sur le théâtre de Monsieur, salle Feydeau, le 14 septembre 1790. Même sujet que celui du conte de La Fontaine. La musique a eu du succès; mais celle de Nicolo l'a fait oublier.

JOCONDE ou LES COUREURS D'AVENTURES, opéra-comique en trois actes, paroles d'Etienne, musique de Nicolo, repré-

senté pour la première fois à Feydeau le 28 février 1814. *Joconde* est un des types les plus parfaits du genre opéra-comique. Légèreté, grâce, vivacité, tour mélodique facile et partout spirituel, il résume toutes ces qualités. Sa popularité a duré longtemps, et il est resté presque constamment au répertoire. L'accord de l'inspiration du musicien avec le caractère des situations est tel que certaines phrases de la partition sont devenues en quelque sorte proverbiales. L'air de la romance : *Dans un délire extrême*, est dans son genre musqué, galant et troubadour, un petit chef-d'œuvre. Tout le monde en a chanté le refrain :

Et l'on revient toujours
A ses premiers amours.

Le quatuor scénique dans lequel la jeune villageoise trompe si agréablement Joconde et son ami, à la faveur de l'obscurité, est un des meilleurs morceaux de la partition ; la phrase principale y est répétée en canon par chaque personnage sur les paroles aussi fort connues :

Quand on attend sa belle,
Que l'attente est cruelle !
Et qu'il sera doux
L'instant du rendez-vous !

Nous ne devons pas omettre le grand air de Joconde si caractérisé : *J'ai longtemps parcouru le monde*, et qui rappelle l'air de *Madamina* de Leporello. On a eu tort de dire que Joconde était un don Juan français. Il est inconstant, frivole, trop facilement amoureux, mais toujours aimable et jamais odieux. Nous signalerons encore le trio : *Amour! seconde mon courage*, et les couplets si fins et si spirituels : *Parmi les filles du canton.* Chollet a laissé des souvenirs dans le rôle de Joconde.

JOCRISSE, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Cormon et Trianon, musique de M. Eugène Gautier, représenté à l'Opéra-Comique le 10 janvier 1862. On a distingué deux airs bien faits : *Les Jocrisses sont de bons enfants*, et *Trinquer, trinquer.* Cette pièce n'a pas réussi.

JODELET, opéra-comique allemand, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1680.

JODELET, opéra-comique allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1726.

JÆGER MÆDCHEN (DAS) [*la Fille du chasseur*], opéra-comique allemand, musique de Henneberg, écrit à Vienne vers 1818.

JOEGGELI (*Joachim*), opéra-comique allemand, paroles de Koester, d'après la nouvelle du poëte Jérémie Gotthelf, intitulée le *Chaudronnier*, musique de Taubert, représenté à Berlin le 1er octobre 1853. C'est une gracieuse idylle traitée avec goût par le musicien, et qui a été bien interprétée par la gracieuse cantatrice allemande, Mme Koester, femme de l'auteur du livret.

JOKEYEN, opéra danois, musique de F. Kuntzen, représenté à Copenhague en 1797.

JOLANDA, opéra italien, musique de J.-G. Nicolaï, écrit à Zwoll vers 1785.

JOLANTHA, drame allemand, musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté à Berlin en 1797. Il en a composé l'hymne, l'ouverture et la marche.

JOLIE FIANCÉE (LA), opéra-comique, musique de Janssens, représenté à Anvers en 1824.

JOLIE GOUVERNANTE (LA), opéra en deux actes, musique de Vernier, représenté au théâtre du Cirque du Palais-Royal en 1798.

JOLIS CHASSEURS (LES), saynète musicale, paroles de Ch. Bridault, musique de M. Bovery, représentée aux Folies-Nouvelles en octobre 1855.

JONE, opéra italien, musique de Petrella, représenté à Milan en 1848, et à Naples le 12 février 1861, avec Negrini, Colletti et Mme Medori.

JOSÉ RICCARDO ou **L'ESPAGNOL EN PORTUGAL**, opéra allemand en trois actes, musique de M. Aug. Schæffer, représenté à Hanovre en novembre 1856.

JOSEPH, opéra sacré allemand, musique de Back, de l'ordre des Bénédictins, représenté à Ottobeuern vers 1800.

JOSEPH, opéra-comique en trois actes, paroles de Alexandre Duval, musique de Méhul, représenté au théâtre Feydeau le 17 février 1807. Baour-Lormian avait fait jouer une tragédie biblique ayant pour titre : *Omasis*. Se méfiant de l'intérêt que le public pourrait prendre au sujet de son poëme, il y avait introduit une intrigue amoureuse : c'était un faux raisonnement et une maladresse. En effet, la gravité du sujet, l'austérité des mœurs de la famille patriarcale qu'il mettait en scène excluaient tout mélange de passions

profanes, qui ne pouvaient qu'affaiblir l'intérêt du drame par une diversion inopportune. La pièce de Baour-Lormian tomba lourdement.

Alexandre Duval voulut traiter le même sujet, avec la collaboration de Méhul; mais il eut le bon sens de conserver à chaque personnage le caractère que la Bible lui attribue, et de ne pas chercher à lutter contre des traditions aussi vénérables. Son poëme, en dépit de la boursouflure et de l'emphatique majesté des formes littéraires à la mode sous le premier empire, renferme des beautés simples et des situations touchantes. L'auteur y évite deux défauts : celui de trop idéaliser ses personnages, ce qui aurait affaibli l'impression du spectateur, en lui peignant des sentiments qu'il n'aurait pu partager, et un autre défaut qui est devenu très-fréquent depuis l'invasion du romantisme; nous voulons parler de l'abus de ce qu'on appelle la couleur locale. En effet, le luxe de la mise en scène, les tableaux trop accusés, les descriptions minutieuses, dont l'exactitude est d'ailleurs fort hypothétique dans un sujet ancien, font perdre aux sentiments naturels la plus grande partie de leur force, et dérobent à l'action de la musique sur la partie élevée de l'âme et des sens ce qu'ils donnent à la simple curiosité et à une distraction frivole.

Un sentiment profond, une expression forte et soutenue, un style grandiose et sévère, enfin une orchestration d'une clarté et d'une limpidité admirables, toutes ces qualités réunies font de la partition qui nous occupe une œuvre qu'on ne saurait trop engager les jeunes musiciens à étudier. Les voix y sont traitées avec science, et la sobriété des dessins d'accompagnement n'exclut ni la grâce ni la variété.

Il y a dans les récits bibliques quelque chose qui sera éternellement en rapport avec l'âme humaine, et qui la fera toujours vibrer. Jacob et ses douze fils, un officier, tels sont les personnages du drame. Ce n'est pas même l'histoire entière de Joseph; c'est Joseph reconnu par ses frères. On voit que l'action est réduite à la plus grande simplicité. Il y a plus d'un demi-siècle que l'opéra de *Joseph* a été représenté, et rien n'a vieilli dans cette œuvre. Ce qui vieillit en musique, ce sont les formules, la facture de convention, les usages et la mode du temps; mais la beauté, la vérité, la pensée juste, l'expression vraie dans les œuvres d'art ne peuvent s'évanouir, disparaître, être détruites, à moins que les éléments constitutifs du système musical qui a servi à leur composition cessent d'être employés et qu'ils soient remplacés par d'autres. En ce cas seulement il y a prescription. Il est vrai de dire aussi que quelquefois il arrive que le public n'a plus l'aptitude nécessaire pour apprécier une œuvre d'un mérite supérieur; car il y a, chez les peuples comme chez les individus, des moments d'éclipse ou d'égarement.

L'ouverture de l'opéra de *Joseph*, ou plutôt l'introduction, commence par un adagio suave, qui doit l'effet qu'il produit à la pureté de l'harmonie; car tous les instruments à cordes ne jouent qu'à deux parties. Vient ensuite un thème de quatre mesures de la plus grande simplicité, qui est développé d'une manière magistrale. Ce thème est une formule mélodique empruntée au huitième mode du plain-chant, appelé hypomixolydien. Il est assez répété dans le cours de l'ouvrage pour lui donner un caractère particulier de religion, d'antiquité, de grandeur. C'est le début du chœur magnifique : *Dieu d'Israël*, que les Hébreux chantent au lever du soleil, pendant le sommeil de Jacob.

Cet emprunt fait par Méhul à la mélopée liturgique n'est pas le seul. Çà et là on retrouve dans sa belle partition des intervalles et des cadences qui rappellent les premières impressions de sa jeunesse, le séjour qu'il fit dans les abbayes des Récollets et des Prémontrés, et les fonctions d'organiste qu'il y remplit. Un quatuor, dans lequel chaque partie est intéressante et qui ramène le motif du premier acte, termine cette introduction instrumentale. Le grand air : *Vainement Pharaon, dans sa reconnaissance*, est trop connu pour que nous fassions remarquer son ampleur et sa force expressive. Chaque mot, chaque souvenir évoqué par le ministre de Pharaon est rendu à l'aide des moyens ordinaires de la langue musicale, naturellement, sans effort apparent. L'harmonie y règne, mais ne gouverne pas la mélodie qui, toujours vivante, animée, ne se laisse jamais asservir par les formules de l'école. Ce beau récitatif, ce tableau descriptif des champs paternels, de la vallée d'Hébron et des joies de la famille, le souvenir des malheurs de Joseph et de la perversité de ses frères, tout est vraiment pathétique.

Qui n'a entendu chanter, hélas! en la dénaturant, dans les églises, dans les catéchismes, la touchante romance de Joseph, si simple, si pénétrante, ce chef-d'œuvre de goût : *A peine au sortir de l'enfance?* L'ab-

sence de mesure, le déplacement des accents, la suppression même de notes essentielles, tout cela en fait une parodie. On a cru sanctifier l'air de bien des chansons profanes en leur substituant de pieuses paroles : nous n'examinerons pas ici si on y est parvenu; mais nous pouvons dire que cette fois le cantique a profané la romance.

L'air de Siméon : *Non! non! l'Eternel que j'offense*, et le chœur des frères sont empreints de désespoir, de pitié, de terreur. L'unité règne dans ce morceau; mais les remords du coupable sont toujours grondants; les cris de sa conscience sont parfois déchirants; lui aussi a des enfants, et leurs caresses l'accusent et lui font sentir plus cruellement son ingratitude. Dans la grande partie de cette scène, un decrescendo fait comprendre que la crainte, la nécessité, imposent à cette malheureuse famille de cacher son trouble. Tout s'apaise en apparence; Joseph paraît.

Ici commence le finale du premier acte : *Ah! son aspect me fait horreur!* Les sentiments dont nous avons vu l'explosion dans l'air et le chœur précédents continuent avec un acteur de plus, qui, lui aussi, veut se contenir et dissimuler. Mais tout est concentré, tout est aparté. Ce n'est pas une action que Méhul a exprimée ici; ce sont les bouleversements d'une âme fière et outragée, les justes ressentiments, les tempêtes que réveille l'aspect des meurtriers, situation tout idéale, étude psychologique admirablement traduite par ces notes tenues de l'alto, sous lesquelles les violoncelles et les contre-basses font entendre un dessin grondant de gammes ascendantes formant une marche harmonique très-accentuée. Mais Joseph redevient maître de lui : *Reprenons mon empire sur ce cœur agité*. La mesure change; un motif calme, accompagné bien régulièrement en accords plaqués par les instruments à vent, puis par les voix, peint la sérénité de cette belle âme, désormais maîtresse de ses émotions.

Au second acte, le jour va se lever sur les tentes des Hébreux. Des voix d'hommes font entendre cette belle prière dont nous avons parlé plus haut : *Dieu d'Israël, père de la nature*; c'est du plain-chant, et c'est à cause de cela qu'à cette place cette prière produit un si grand effet. Elle est répétée par les voix de femmes, et une troisième fois par les voix d'hommes et de femmes réunies. C'est un des effets les plus beaux qu'on puisse entendre au théâtre. Notre liturgie catholique fournirait des centaines de mélodies aussi belles et même plus belles : on ne les remarque pas, par la seule raison qu'on ne daigne pas les faire exécuter avec intelligence. Cette prière de Joseph est chantée presque chaque année dans les concerts du Conservatoire. La romance de Benjamin : *Ah! lorsque la mort, trop cruelle*, est d'une candeur incomparable; la ritournelle est une mélodie d'un jet, exécutée à l'octave sans accompagnement, mais à laquelle le timbre des divers instruments donne un intérêt charmant. L'alto et les basses en jouent deux mesures; les bassons et les clarinettes jouent les deux suivantes; les violons la continuent, et elle est terminée par les flûtes. Le chant de Benjamin est accompagné par la même mélodie, à laquelle l'auteur a ajouté une seconde partie, exécutée en *pizzicato* par les basses, et dont l'effet est délicieux.

Que dirons-nous du trio : *Des chants lointains ont frappé mon oreille*, dans lequel se trouve une des plus belles phrases de basse qui aient été écrites? La prière de Jacob : *Dieu d'Abraham*, porte l'empreinte de cette teinte biblique et de cette onction patriarcale que l'imagination se plaît à rêver, surtout lorsqu'une éducation chrétienne nous a appris, comme à Méhul, le respect de ces traditions primitives. Le chœur des jeunes filles de Memphis : *Aux accents de notre harmonie*, accompagné par les harpes, est assurément fort remarquable. Au point de vue même de la musique, il est rempli de détails ingénieux; la disposition des voix est excellente, et toutes les parties chantent. Néanmoins, comment se fait-il qu'il produise moins d'effet que la phrase de plain-chant du second acte? Serait-ce parce que, dans les œuvres d'art, le caractère l'emporte toujours sur la facture, le style, le talent, l'habileté et la beauté même de l'exécution? Nous voulons parler encore du duo entre Jacob et Benjamin : *O toi le digne appui d'un père;* là, nous retrouvons non-seulement l'harmonie et la mélodie étroitement unies, mais encore le pathétique et la grâce se faisant valoir mutuellement et avec une simplicité de moyens telle, qu'il n'est pas une note qui ne soit rigoureusement nécessaire à l'une des trois parties qui composent l'accompagnement. Ce qui contribue à rendre ce duo si touchant qu'on le fait répéter aux artistes à chaque représentation, c'est le contraste qui existe entre les deux personnages : la musique, comme les arts plastiques, avec lesquels elle a d'ailleurs bien peu de points de contact, a besoin d'oppositions. La nature les lui offre dans la variété des voix, dans celle des tim-

bres, et le compositeur y ajoute encore par l'emploi habile qu'il sait faire des mouvements et des intonations. Aussi est-ce une bonne fortune pour lui lorsqu'il a à mettre en scène une jeune fille et un vieillard, comme Antigone et Œdipe, dans l'opéra de Sacchini; un enfant et un patriarche, comme Benjamin et Jacob, dans celui de *Joseph*.

Nous ne quitterons pas cette belle partition de *Joseph*, aussi célèbre en Allemagne qu'en France, qui a toujours excité un enthousiasme sincère, ce drame plein de simplicité, de pathétique et de grâce, sans parler de cette scène de famille émouvante, tumultueuse, terrible, dans laquelle Jacob maudit ses enfants, qui implorent et obtiennent leur pardon; scène suivie de celle de la reconnaissance de Joseph par ses frères.

A son origine, l'opéra de *Joseph* fut chanté par Elleviou, Joseph; Solié, Jacob; Gavaudan, Siméon; Mme Gavaudan, Benjamin. Les ténors Paul et Huet s'attaquèrent ensuite au rôle périlleux de Joseph, mais sans succès. Ponchard a laissé, au contraire, des souvenirs ineffaçables dans la romance et dans l'air: *Vainement Pharaon*. M. Perrin a fait appel à l'expérience du célèbre chanteur lorsqu'il remonta cet ouvrage en 1851. Delaunay, Ricquier, Couderc, Bussine et Mlle Lefebvre furent alors les interprètes du chef-d'œuvre. M. Réty donna aussi une reprise intéressante de cet opéra au Théâtre-Lyrique. Petit et Mlle Amélie Faivre s'y distinguèrent dans les rôles de Jacob et de Benjamin.

C'est sur notre première scène lyrique avec les ressources vocales et l'orchestre de l'Opéra que le chef-d'œuvre de Méhul doit être exécuté. Il suffirait de confier la composition des récitatifs à un musicien d'un goût éprouvé. C'est le seul moyen de mettre dans tout leur jour les beautés de cette partition.

JOSEPH BARRA, opéra en un acte, paroles de Levrier de Champrion, musique de Grétry, représenté à la Comédie-Italienne le 5 juin 1794.

JOSÉPHINE, opéra-comique en un acte, musique de Adolphe-Charles Adam, écrit vers 1830.

JOUEUSE (LA), comédie en cinq actes, en prose, avec un divertissement, par Dufresny, musique de Gilliers, représentée au Théâtre-Français le 22 octobre 1709.

JOUJOU (LE), opéra en un acte, musique de Debillemont, représenté à Dijon.

JOUR DE NAISSANCE (LE) ou **LE FANTÔME**, opéra allemand, livret de Kotzebue, musique de Schneider (Michel), écrit à Ingolstadt vers 1805.

JOUR DE NOCES (LE), opéra allemand, musique de Waldeck, représenté à Fritzlar vers 1775.

JOURNÉE AUX AVENTURES (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Capelle et Mézières, musique de Méhul, représenté à Feydeau le 16 novembre 1816.

JOURNÉE DE MARATHON (LA), pièce héroïque en quatre actes, avec des intermèdes, paroles de Guéroult, musique de Kreutzer, représentée au Théâtre-National, c'est-à-dire à l'Opéra, en 1793.

JOURNÉE DU 10 AOÛT 1792 (LA) ou **LA CHUTE DU DERNIER TYRAN**, opéra en quatre actes, paroles de Saulnier et Darrieux, musique de Kreutzer, imprimée en 1793.

JOURNÉE GALANTE (LA), ballet héroïque en trois entrées, paroles de Laujon, musique de Lagarde, non représenté.

JOYEUSES COMMÈRES (LES), opéra, musique de Ritter (Pierre), représenté à Manheim en 1794.

JOYEUSES COMMÈRES DE WINDSOR (LES) [*Die Lustigen Weiber von Windsor*], opéra-comique allemand, musique de Otto Nicolaï, représenté à Berlin au mois de mai 1849, et pour la première fois à Paris, sur le Théâtre-Lyrique, le 25 mai 1866. Le livret allemand de Mosenthal a été adapté à la scène française par M. Jules Barbier, qu'une nouvelle étude de la vieille pièce de Shakspeare : *Merry Wives of Windsor*, aurait pu mieux inspirer. D'après le livret français, un juge de paix a une fille nommée Anna; il veut la marier à Nigaudin, sorte d'idiot, mais riche. La femme du juge de paix, Mme Page, lui préfère un capitaine matamore; mais la jeune fille a fait son choix: c'est un jeune poëte qui possède son cœur et qui finit par obtenir sa main. Une seconde intrigue, qui ne se rattache presque par aucun lien à la première, forme la partie principale de la pièce. Le libertin et ivrogne Falstaff est arrivé à Windsor et envoie des billets doux à toutes les femmes. Deux commères, Mmes Ford et Page, jurent de lui faire payer cher son insolence. M. Ford, trompé par les apparences, soupçonne la fidélité de sa femme et a beaucoup de peine à croire à son innocence. Falstaff se laisse mettre dans un sac qu'on jette à la ri-

vière; il est berné de cent manières par les joyeuses commères; il boit un peu trop, mais il n'est pas méchant du tout. Dans cette pièce, les brigands, les voleurs et les spadassins ont l'air d'être les plus honnêtes gens du monde, tandis que la jeune fille, l'innocente Anna, se moque de son père, ment à sa mère, donne des rendez-vous à son amant et se fait enlever par lui. Le dénoûment de l'action, en ce qui regarde Falstaff, est puéril. On l'attire dans une forêt, près d'un chêne hanté par les revenants, et là, au lieu de l'effrayer par des apparitions funèbres, ce sont des génies, des dryades et des hamadryades, des nymphes gracieuses qui dansent autour de lui. Ce divertissement n'était pas le moyen le mieux choisi pour guérir Falstaff de ses excès de galanterie.

Cet ouvrage est loin de mériter la réputation dont il a joui avant qu'on le connût en France, sur la foi de l'enthousiasme germanique. L'ouverture, exécutée en 1864 aux Concerts populaires de musique classique, y a été chaleureusement accueillie ; c'était sans doute l'effet d'une surprise, car rien n'est plus mesquin que le plan, rien n'est plus pauvre que l'orchestration. Sauf quelques dessins de violon assez élégants, le reste est bruyant et plat. On remarque, dans le premier acte, un duo assez gai entre les deux commères, chanté par Mlle Saint-Urbain et Mlle Dubois ; une romance, dite avec goût par Mlle Daram ; un duo entre le ténor et le juge de paix. Le troisième acte est le meilleur; il offre deux morceaux bien traités : l'un est le *Rule Britannia*, qui est repris par le chœur dans le finale ; l'autre est le trio chanté dans la forêt et dont l'harmonie est distinguée. Tout se termine par des motifs de danse et un galop vulgaire. Ismaël a joué en acteur consommé le rôle de Falstaff, et Gabriel était assez amusant dans celui du juge de paix. Les autres rôles ont été tenus par Wartel, Troy jeune, Gerpré, Du Wast, Mlles Saint-Urbain, Daram et Dubois. La traduction que M. Carvalho a fait faire de cette pièce a suggéré à M. Gustave Bertrand la judicieuse observation suivante : « Les chefs-d'œuvre seuls ont droit au bénéfice de ce libre échange de l'admiration internationale; le génie seul a droit de voyager et de se survivre. Quant au talent, il doit se contenter de réussir (et, la plupart du temps, il réussit mieux que le génie même) dans le pays et la génération où il s'est produit. Il en est des œuvres d'art comme des bons vins : il n'y a que les grands crus qui méritent les honneurs de l'exportation. »

JOYEUX MAÎTRE D'ÉCOLE (LE), opéra, musique de L. Huber, représenté en Allemagne vers 1800.

JUBELHOCHZEIT (DIE) [*le Jubilé de mariage*], opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté en Allemagne vers 1760.

JUBELHOCHZEIT (DIE) [*le Jubilé de mariage*], opéra allemand, musique de Braun (Georges), représenté au théâtre de Gotha vers 1796.

JUBILÉ (LE), opéra anglais, musique de Dibdin, représenté avec succès au théâtre de Drury-Lane vers 1768.

JUBILÉ DE CENT ANS (LE), musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté à Berlin en 1800.

JUBILÉ DU XVIIIe SIÈCLE (LE), mélodrame historique et allégorique, musique de Schmiedt, écrit à Leipzig vers 1794.

JUDITH, mélodrame, musique de Fuss (Jean), représenté à Presbourg vers 1798.

JUDITH, opéra sérieux, musique de Kozeluch, représenté à Vienne vers 1799.

JUDITH, opéra sérieux italien, musique de Levi, représenté à Venise en 1844.

JUDITH, tragédie de Hebbel, musique de Rietz, qui n'en a composé que l'ouverture et les entr'actes, représentée à Leipzig en 1851.

JUDITH, opéra allemand en trois actes, musique de Emile Naumann, représenté à Dresde le 5 novembre 1858. Le rôle principal a été chanté par Mme Burde-Ney.

JUDITH, opéra en cinq actes, paroles et musique de M. Serow, représenté à Saint-Pétersbourg en juin 1863. Chanté par Sariotti et Mme Bianchi. L'auteur est un disciple de M. Wagner. On a remarqué la prière des Juifs, l'hymne final du cinquième acte et la scène d'orgie terminée par le meurtre d'Holopherne.

JUGAR CON FUEGO (*Jouer avec le feu*), opéra-comique espagnol, musique de Barbieri, représenté au théâtre du Cirque, de Madrid, en 1851.

JUGEMENT D'APOLLON, opéra allemand, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick en 1794.

JUGEMENT DE DIEU (LE), opéra en quatre actes, paroles de M. Carcassonne, musique de M. Auguste Morel, directeur du Conser-

vatoire de Marseille, représenté à Marseille le 9 mars 1860, et au théâtre des Arts, à Rouen, le 4 mai 1864. Cette œuvre indigène a été chaudement accueillie. On a remarqué un chœur de guerre, le sextuor du premier acte, quelques jolies romances, un duo scénique et un beau chœur funèbre. Les rôles ont été chantés par Armandi, Depassio, Mmes Elmire et Litschner.

JUGEMENT DE MIDAS (LE), comédie en trois actes, paroles de d'Hèle, musique de Grétry, représentée à la Comédie-Italienne le 27 juin 1778. On connaît la mésaventure de Midas. L'humoriste auteur anglais l'a arrangée pour la scène d'une manière ingénieuse. Grétry a mis dans la bouche de Marsyas une sorte de psalmodie traînante, et fait chanter à l'autre rival d'Apollon de vieux airs français du siècle précédent. Nous signalerons, parmi les morceaux intéressants, l'air : *Doux charme de la vie, divine mélodie;* celui de Marsyas : *Amants qui vous plaignez;* celui d'Apollon : *Du destin qui t'accable.* Le succès de cet ouvrage fut très-contesté, à la cour surtout. Ce qui donna lieu à ce quatrain de Voltaire :

La cour a dénigré tes chants,
Dont Paris a dit des merveilles;
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles.

JUGEMENT DE PÂRIS (LE), opéra-comique, musique de Charpentier (Marc-Antoine), écrit vers 1690.

JUGEMENT DE PÂRIS (LE), opéra-comique, musique d'Eccles (Jean), chef d'orchestre de la reine d'Angleterre vers 1698.

JUGEMENT DE PÂRIS (LE), pastorale héroïque en trois actes avec prologue, paroles de Mlle Barbier et Pellegrin, musique de Bertin, représentée à l'Opéra le 21 juin 1718.

JUGEMENT DE PÂRIS (LE), opérette en un acte, paroles de MM. Alby et Commerson, musique de M. Laurent de Rillé, représentée aux Folies-Nouvelles le 11 février 1859. Chantée par Dupuis et Mlle Géraldine.

JUGEMENT DE PÂRIS (LE), opéra-comique, musique de Barthélemon, représenté à Londres vers 1771.

JUGEMENT DE PÂRIS (LE), opéra-comique, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1792.

JUGEMENT DE SALOMON (LE), mélodrame, musique de Quaisain, représenté à l'Ambigu en 1802.

JUGEMENTS PRÉCIPITÉS (LES), vaudeville, musique de Foignet (Charles), représenté à Paris en 1794.

JUGEND KARLS II, VON SPANIEN (DIE) [*la Jeunesse de Charles II, roi d'Espagne*], musique de Schlœsser, représenté en Allemagne vers 1830.

JUGURTHA A MARIO TRIOMPHATUS, drame, musique de Eberlin (Jean). Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des Bénédictins de Salzbourg, le 6 septembre 1748.

JUIF (LE), opéra allemand, musique de Lasser, écrit en Allemagne vers 1795.

JUIF ERRANT (LE), opéra romantique, musique de Karzynski, représenté à Wilna en 1842.

JUIF ERRANT (LE), opéra en cinq actes, paroles de Scribe et Saint-Georges, musique d'Halévy, représenté à l'Académie nationale de musique le 23 avril 1852. Le succès d'assez mauvais aloi du roman d'Eugène Sue a valu à M. Halévy le pire de tous les livrets. Pour qu'il se décidât à l'accepter, il fallait qu'il y eût disette de poëmes à l'administration de l'Opéra.

Une jeune batelière flamande, nommée Théodora, est restée orpheline avec son jeune frère Léon, âgé de dix ans. L'action se passe en 1190. Ashavérus, le Juif errant, après avoir arraché aux mains des assassins de la comtesse de Flandre sa petite-fille Irène, confie cette enfant à Théodora. La pauvre batelière se met en marche pour Constantinople, dans le dessein de remettre l'enfant à l'empereur Baudouin, son père. Mais, apprenant sa mort, elle demeure en Bulgarie, où elle passe douze années. Pendant ce temps, Léon a conçu pour Irène, qu'il croit être sa sœur, une affection qui devient plus vive encore lorsque Théodora lui révèle le secret de sa naissance. Des marchands enlèvent Irène pour la vendre à Thessalonique. Nicéphore, qui est sur le point d'être proclamé empereur, devient son maître. Ashavérus fait connaître au peuple le rang de la jeune esclave. Elle est proclamée impératrice. Les sénateurs demandent qu'elle épouse Nicéphore. Cependant Théodora arrive à Constantinople avec son fils Léon, et se prosterne aux genoux de l'impératrice pour lui demander justice contre les ravisseurs. Léon s'abandonne tour à tour à la joie et à la douleur en voyant sa bien-aimée assise sur le trône impérial et prête à épouser Nicéphore. Mais Irène par-

tage ses sentiments et les lui fait connaître dans un entretien secret. Nicéphore médite, de son côté, la mort de Léon, et ordonne aux bandits, qu'on voit reparaître pour la troisième fois, de le jeter à la mer. Ashavérus sauve la vie au jeune homme, puis il a une vision; il assiste au tableau du jugement dernier. La voix terrible de l'ange le réveille et l'oblige à recommencer sa marche éternelle. La partition que M. Halévy a écrite pour cette absurde rapsodie, est bien loin de valoir ses aînées. Néanmoins, on y retrouve à chaque page sa manière large et expressive, et des traces de sa profonde sensibilité. Quant à l'instrumentation, elle est d'une grande richesse d'effets, et on y remarque les efforts tentés par le compositeur pour donner le plus de coloris possible à des scènes dénuées d'intérêt. Nous signalerons, dans le premier acte, le chœur des matelots, la ballade du Juif errant : *Marche, marche, marche toujours!* le duo final entre Ashavérus et Théodora, chanté par Massol et Mme Tedesco. Il n'y a guère à remarquer, dans le deuxième acte, que le quatuor des bandits, chanté par quatre basses; le duo entre Léon et Théodora, chanté par Roger et Mme Tedesco, et le chœur de la Saint-Jean. Un divertissement chorégraphique, dont le sujet est le berger Aristée au milieu de ses abeilles, occupe la plus grande partie du troisième acte. La musique en est ravissante d'esprit, de grâce et de mélodie. Il se termine par un ensemble des chœurs et de l'orchestre, dans lequel on a entendu pour la première fois de nouveaux saxo-tubas d'une grande sonorité. Le quatrième acte est celui qui renferme les plus beaux morceaux; il faut mettre en première ligne le duo entre Léon et Irène, chanté par Roger et Mlle La Grua. Le sympathique ténor a laissé les meilleurs souvenirs dans le rôle de Léon, qu'il a créé; il l'a chanté avec un sentiment et une expression remarquables. La scène des ruines du Bosphore est dramatique; c'est un beau tableau dans lequel la voix du trombone de M. Dieppo a eu plus de succès que celle de Massol. Quant au cinquième acte, il est plus descriptif que dramatique. Indépendamment des artistes que nous avons cités plus haut, nous devons donner une mention honorable à Obin, Depassio, Chapuis, Morelli, Molinier, Guignot, Goyon, Noir, Canaple et à Mlle Petit-Brière.

JUIVE (LA), opéra en cinq actes, livret de Scribe, musique d'Halévy, représenté à l'Académie royale de musique le 23 février 1835. Les rôles les plus dramatiques de ce magnifique ouvrage, ceux d'Eléazar et de Rachel ont été empruntés au *Shylock*, de Shakspeare, et à la Rébecca du roman d'*Ivanhoe*, de Walter Scott. La mise en scène de la *Juive* coûta 150,000 fr. On n'avait pas encore déployé à l'Opéra un tel appareil de costumes historiques, d'armures, de manœuvres hippiques; ce qui fit prononcer à certains critiques, entre autres à Castil-Blaze, le mot d'*opéra Franconi*. Le succès que les fragments de cette admirable partition ont obtenu partout et dans toutes les circonstances, dans les concerts, dans les musiques militaires, dans les salons, sur tous les pianos, prouve que le luxe de la mise en scène n'était pas indispensable, mais qu'elle pouvait concourir dignement à l'effet général de ce chef-d'œuvre.

Les ouvrages précédemment écrits par Halévy, quoique renfermant de belles choses, ne pouvaient faire présager un opéra d'un ordre aussi élevé que la *Juive*. A l'habile facture et à l'heureux emploi des ressources musicales succédait tout à coup une œuvre véritablement inspirée, grandiose, passionnée, émouvante.

L'opéra de la *Juive* constitue donc la seconde manière du maître, et marque aussi le point culminant des évolutions de son génie. Ce n'est pas toutefois qu'il n'ait produit dans le même genre des œuvres dignes de l'admiration de la postérité. Nous les signalons ailleurs.

Nous citerons, parmi les morceaux les plus saillants de la partition de la *Juive*, la belle scène chantée par le cardinal : *Si la rigueur et la vengeance;* la scène de la Pâque, et la prière : *Dieu, que ma voix tremblante;* l'air de Rachel : *Il va venir,* dans lequel l'effroi, le repentir, la passion, sont tour à tour exprimés avec une force d'accent et une concision qui rappellent quelques scènes de Corneille; le trio : *Tu possèdes, dit-on, un joyau magnifique*, qui dessine admirablement les trois caractères. Au dernier acte, le duo entre Eléazar et Brogni : *Ta fille en ce moment est devant le concile,* et, au quatrième acte, l'air magnifique : *Rachel! quand du Seigneur*, dont le chanteur Nourrit a conçu la pensée scénique et écrit les paroles. La partition d'orchestre est une des plus intéressantes à étudier, quoiqu'on y rencontre çà et là des omissions et des incorrections qui s'expliquent par la rapidité du travail; cependant elle abonde en combinaisons instrumentales neuves et originales. Halévy a su donner un coloris très-caractérisé aux scènes principales, au moyen des timbres variés des instruments.

Les ritournelles de l'arioso de Rébecca et du grand air d'Eléazar, qu'il a confiées aux cors et aux clarinettes, produisent l'effet le plus pathétique. En faisant exécuter le motif principal par les instruments avant qu'il ne soit chanté, Halévy n'a fait qu'imiter l'usage des anciens. Lulli n'y manquait jamais. Meyerbeer a fait de nombreux emprunts à l'instrumentation de la *Juive* dans sa partition des *Huguenots*. Nous ne parlons que de la recherche des timbres les mieux appropriés aux situations, car pour ce qui est de la composition orchestrale, Meyerbeer est sur son véritable terrain et il l'emporte de beaucoup sur Halévy; mais il lui est inférieur dans les récitatifs. Les chœurs de la *Juive* et la marche sont encore à citer. Levasseur, Lafont, Mmes Falcon et Dorus ont créé les rôles de cet ouvrage. Duprez a repris celui d'Eléazar et lui a imprimé un caractère d'une vérité saisissante.

JULES CÉSAR, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1710.

JULES CÉSAR, tragédie du duc de Buckingham, musique de Galliard, représentée dans Lincoln's-Inn-Fields en 1745.

JULIE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1717.

JULIE, comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, paroles de Monvel, musique de Dezède, représentée aux Italiens le 25 septembre 1772. Ce fut le premier début du compositeur dans la carrière dramatique.

JULIE, opéra-comique, musique de Braun (Georges), représenté au théâtre de Gotha, en Allemagne vers 1796.

JULIE, opéra-comique, musique de Auber, représenté sur un théâtre d'amateurs, à Paris, vers 1812.

JULIE ou **LE POT DE FLEURS**, comédie en un acte, en prose, mêlée de chants, paroles de M. A. Jars, musique de Spontini et Fay, représentée à l'Opéra-Comique le 12 mars 1805. C'était le premier ouvrage que le compositeur faisait entendre à Paris sur des paroles françaises. Il fut très-froidement accueilli.

JULIE ou **LE POT DE FLEURS**, opéra-comique, musique de J. Miller, représenté en Allemagne vers 1810.

JULIEN ET COLETTE ou **LA MILICE**, opéra-comique en un acte, paroles de Pariseau, musique de Trial (Emmanuel), alors âgé de quinze ans, représenté au théâtre Favart le 3 mars 1788.

JUMEAUX DE BERGAME (LES), comédie en un acte et en prose de Florian, musique de Désaugiers, représenté aux Italiens, avec un succès populaire, le 13 août 1782.

JUNGE GRÆFIN (DIE) [*la Jeune comtesse*], opéra allemand, musique de Gassmann, représenté à Berlin vers 1769.

JUNGFRAU (DIE) [*la Jeune fille*], opéra en trois actes, musiqne de Conradin Kreutzer, représenté à Prague en 1830.

JUNKER HABAKUK (*MonsieurHabakuk*), opéra-comique en trois actes, musique de ***, représenté à Berlin dans le mois de février 1861. On n'a pas goûté cet ouvrage.

JUNON PROTECTRICE, opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1816.

JUPITER À VIENNE, opéra-comique, musique de Schuster (Ignace), représenté à Vienne vers 1835.

JUPITER ET EUROPE, opéra, musique de Galliard, représenté à Hay-Market de Londres en 1814.

JUPITER ET LÉDA, opérette mythologique en un acte, musique de Mlle Suzanne Lagier, représentée aux Bouffes-Parisiens le 28 janvier 1865.

JUPITER VAINQUEUR DES TITANS, ballet héroïque en cinq actes, paroles de Bonneval, musique de Colin de Blamont, représenté à la cour le 5 septembre 1745. Cet opéra fut exécuté au mariage du dauphin. De Bury, élève dn musicien, fut son collaborateur dans cet ouvrage.

JUST IN TIME, opéra anglais, musique de Carter, représenté au théâtre de Drury-Lane vers 1792.

JUSTIN, opéra en trois actes, musique de Schiefferdecker, représenté à Hambourg en 1706.

JUSTIN, opéra anglais, musique de Hændel, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1736.

K

KABALISTA (*le Devin*), opéra polonais en deux actes, musique de Elsner, représenté à Varsovie en 1813.

KAETHCHEN VON HEILBRONN (*Catherine de Heilbronn*), opéra allemand, musique de M. Damcke, représenté à Kœnigsberg en 1845.

KAETHCHEN VON HEILBRONN (*Catherine de Heilbronn*), opéra allemand, musique de Lux, représenté à Gotha le 24 mars 1846, et au théâtre de Wiesbaden au mois de mars 1847. Le livret est tiré d'un drame célèbre de Kleist.

KAETHCHEN VON HEILBRONN, opéra allemand, musique du prince d'Oldenbourg, représenté au théâtre de la Cour, à Wiesbaden, en septembre 1861.

KAISERROSE (DIE) [*la Rose impériale*], opéra-comique allemand, musique de Kienlen, représenté à Vienne en 1815.

KALMORA, opéra polonais en deux actes, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1820.

KAMPFUM MITTERNACHT (DER) [*le Combat vers minuit*], opéra allemand, musique de Stein, représenté au théâtre de Léopold, à Vienne, vers 1805.

KAMTCHATKA (THE), opéra anglais en deux actes, musique de Welsh, représenté à Londres, au théâtre de Covent-Garden, vers 1802.

KAPITAEN HECTOR (DER), opéra allemand, musique de Schlœsser, représenté en Allemagne vers 1840.

KAPPELMEISTER (DER) [*le Maître de chapelle*], opéra allemand, musique de Lasser, représenté en Allemagne vers 1810.

KARL DER FÜNFTE VOR TUNIS (*Charles-Quint devant Tunis*), opéra allemand en trois actes, musique de Stœppler, représenté à Brunswick au mois de décembre 1847.

KAROL WIETKI I WITIKIND (*Charlemagne et Witikind*), drame lyrique polonais en deux actes, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1807.

KAUFMANN VON SMYRNA (DER) [*le Marchand de Smyrne*], opéra allemand, musique de Stegmann, représenté à Kœnigsberg en 1773.

KAUFMANN VON SMYRNA (DER) [*le Marchand de Smyrne*], opéra allemand, musique de Vogler, représenté au théâtre de Mayence vers 1780.

KEOLANTHE ou **LE SONGE**, opéra anglais, musique de Balfe, représenté au théâtre du Kaernthnerthor, à Londres, vers 1842; et à Vienne, en décembre 1853.

KERMESS (DIE) [*la Fête du village*], opéra-comique allemand, musique de Feige (Jean-Théophile, représentée à Breslau vers 1800.

KERMESS (DIE), opéra allemand, musique de Taubert, paroles de Devrient, représenté à Berlin le 23 janvier 1832.

KERMESSE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Patrat, musique de Vogler, représenté à l'Opéra-Comique le 15 novembre 1783.

KETLY, opéra en un acte, musique du baron de Lannoy, représenté à Vienne en 1827.

KETTLY ou **LE RETOUR EN SUISSE**, opéra-comique en un acte, musique de Denefve, représenté au théâtre de Mons en 1838.

KIFFHAEUSER BERG (DER) [*la Montagne de Kiffhauser*], opéra allemand, musique de Schmidt (Samuel), représenté à Kœnigsberg en 1817.

KIFFHAEUSER BERG (DER), opéra allemand, paroles de Kotzebue, musique de Praeger, représenté à Cologne en 1838.

KIFFHAEUSER BERG (DER), opéra allemand, musique de Marschner, représenté à Vienne en 1816.

KINDER DER NATUR (DIE) [*les Enfants de la nature*], opéra allemand, musique de Aspelmayer, représenté à Vienne en 1770.

KING ARTHUR (*le Roi Arthur*), opéra anglais, musique de Purcell, représenté à Londres en 1691.

KING PEPIN'S CAMPAIGN (*la Campagne*

du roi Pépin), opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres en 1745.

KIOSQUE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et Duport, musique de Mazas, représenté à l'Opéra-Comique le 3 novembre 1842. La scène se passe en Espagne, à l'époque de la royauté de Joseph Napoléon, dans un joli kiosque habité par une respectable douairière et ses deux nièces. Un jeune officier français, accusé d'avoir mal parlé du nouveau gouvernement, est obligé de se cacher, et comme il est amateur de peinture, il s'introduit dans le parc et se dispose à dessiner le kiosque. Pendant qu'il cherche un point de vue, il prête l'oreille à une conversation des deux cousines qui se plaignent de la fatuité des hommes, et vont jusqu'à désirer qu'ils fussent tous muets. Notre officier se présente alors à ces dames comme un jeune artiste privé de la parole; il excite leur intérêt, qui redouble, lorsque s'emparant d'un violon, il répond à coups d'archet à toutes leurs questions. Il se rend si bien maître de la place, qu'il l'emporte sur un rival redoutable, un noble officier espagnol chargé d'arrêter le factieux, et qu'il épouse la jeune Estrelle. Une telle fable paraît avoir été imaginée dans l'unique but de tirer parti du talent de violoniste d'un acteur de l'Opéra-Comique, Emon, chanteur muet ou à peu près. Il faut ajouter que l'auteur de la musique du *Kiosque* était aussi un habile violoniste qui a laissé des ouvrages estimés. La fréquence des morceaux de violon et des airs chantés par des femmes a donné à cet opéra une sonorité aiguë, perpétuelle et fatigante. Le style de la partition est d'ailleurs franc et dans le goût des anciens opéras-comiques. On a remarqué le quatuor chanté par Mmes Boulanger, Descot, Darcier, Révilly; un boléro, chanté par Sainte-Foy, dans lequel un dessin de flûte imite gentiment le *glouglou* d'un bouteille; enfin un duo pour soprano et ténor renfermant une mélodie charmante accompagnée par le cor.

KLEINE AEHRENLESERIN (DIE) [*la Petite glaneuse*], opéra allemand, musique de Friberth, représenté à Passaw. Cet artiste était à Vienne en 1770, en qualité de chanteur de la chapelle impériale.

KLEINE SCHADENFROH (DER) [*le Petit espiègle*], opéra allemand, musique de Schubert (Ferdinand), composé pour des enfants vers 1825.

KLUGE JACOB (DER) [*la Malin Jacques*], opéra allemand, paroles de Wetzel, musique de Hubatschek, représenté en Allemagne vers 1790.

KNALL UND FALL (*l'Eclat et la chute*), opéra allemand en deux actes, paroles et musique du baron de Lichtenstein, représenté à Bamberg en 1795.

KNIGHT OF SUOWDOWN (THE) [*le Chevalier de Suowdown*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté au théâtre de Covent-Garden en 1811. Ce drame a été tiré de la *Dame du Lac*, de Walter Scott.

KNIGHTS OF THE CROSS (THE) [*les Chevaliers de la croix*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1826.

KOBOLD (DER) [*le Lutin*], opéra allemand, musique de Himmel, représenté à Berlin en 1804.

KŒFIG (DER) [*la Cage*], opéra allemand, musique de Fuss (Jean), représenté à Presbourg vers 1800.

KŒHLERMŒDCHEN (DAS) [*la Fille du charbonnier*], opéra allemand, musique de Mangold, représenté à Darmstadt en 1843.

KŒNIGIN DER SCKWARZEN INSELN (DIE) [*la Reine des Iles noires*], opéra allemand, musique de Eber, représenté à Vienne en 1801.

KŒNIGIN VON KASTILIEN (DIE) [*la Reine de Castille*], opéra allemand, musique de Netzer, représenté à Leipzig en 1846.

KOMALA, opéra allemand, musique de M. Sobolewski, représenté au théâtre de la Cour, à Weimar, en novembre 1858.

KONDESCREPT (THE), opéra anglais, musique de Heather, représenté à Covent-Garden, à Londres, vers 1810.

KÖNIG UND PACHTER (*Roi et fermier*), opéra allemand, musique de Lobe, représenté à Weimar en 1846.

KÖNIG BRANOR'S SCHWERT (DAS) [*le Glaive du roi Branor*], opéra allemand, musique de Saint-Lubin, représenté à Berlin vers 1830.

KÖNIG ENZIO (DER), opéra allemand, musiquede Randhartinger, représenté à Vienne vers 1830.

KÖNIG-RABE (DER) [*le Roi Corbeau*], opéra-comique allemand, musique de Martelli, maître de chapelle à Munster, représenté en Allemagne vers 1790.

KOULOUF ou **LES CHINOIS**, opéra-comique en trois actes et en prose, paroles de Guilbert de Pixérécourt, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Feydeau le 18 décembre 1806.

KRANKE FRAU (DIE) [*la Femme malade*], opéra allemand, musique de Frischmuth, représenté à Doebblin vers 1788.

KREOLIN (DIE) [*la Créole*], opéra allemand, musique de Gaehrich, représenté à Berlin vers 1840.

KREUZ AN DER OSTSEE (DAS) [*la Croix sur la Baltique*], mélodrame allemand, paroles de Z. Werner, musique de E.-T.-G. Hoffmann, représenté à Varsovie vers 1805.

KRIEG (DER) [*la Guerre*], opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté en Allemagne en 1750.

KRŒNUNG LUDWIGS XV, KONIGS IN FRANKREICH (DIE) [*le Couronnement de Louis XV, roi de France*], opéra-intermède, musique de Viocca, représenté à Hambourg en 1722.

KROL LOKIETEK (*le Roi Lokietek*), opéra polonais en deux actes, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1818.

KUNST GELIEB ZU WERDEN (DIE) [*l'Art de se faire aimer*], opéra-comique allemand, musique de Gumbert, représenté à Potsdam en 1847.

KUNZ DE KANFUNGEN, opéra allemand, musique de Zœllner, représenté à Vienne vers 1824.

KURZE THORHEIT IST DIE BESTE (*la plus courte folie est la meilleure*), opéra-comique allemand, musique d'André, représenté à Berlin en 1780.

KUSS (DER) [*le Baiser*], opéra allemand, musique de Danzi, représenté à Munich en 1799.

KÜSSES (DIE) [*les Baisers*], opéra allemand, musique de Homann, représenté à Braunsberg en 1846.

KUSTER IM STROH (DER) [*le Sacristain empaillé*], opéra-comique allemand, musique de Schœnebeck, représenté à Kœnigsberg en 1778.

L

LABOUREUR CHINOIS (LE), opéra en un acte, paroles de Deschamps, Després et Morel, musique tirée d'Haydn, de Mozart et arrangée par Montan Berton, représenté à l'Académie impériale de musique le 5 février 1813. Mme Albert (Mlle Hymm) joua le rôle de Nida avec succès. Sa coiffure à la chinoise eut plus de vogue que le pastiche. Elle fut adoptée pendant quelques années dans le monde élégant. Berton ne craignit pas d'ajouter à la musique des grands maîtres quelques airs et des récitatifs de sa composition.

LABYRINTHE (LE), opéra allemand en un acte, musique de Winter, représenté à Vienne en 1794.

LAC DES FÉES (LE), opéra en cinq actes, paroles de Scribe et Mélesville, musique de M. Auber, représenté à l'Académie royale de musique le 1er avril 1839. Le sujet de la pièce appartient à une ballade allemande et ne pouvait suffire aux dimensions d'un opéra en cinq actes. L'ouverture est une des mieux réussies du célèbre compositeur, et on l'entend toujours avec plaisir. Duprez a chanté avec talent le rôle de l'étudiant poétique et rêveur Albert; Mlle Nau, celui de la reine des fées Zéila. Nous citerons particulièrement le duo : *Asile modeste et tranquille*, et le chœur des étudiants : *Vive la jeunesse.*

LAC DE GLENASTON (LE), opéra anglais, livret de Oxenford, musique de J. Benedict, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en février 1862. Cet ouvrage a obtenu un franc succès. Huit morceaux ont été bissés.

LAC ENCHANTÉ (LE), opéra allemand, musique de Remde, représenté à Weimar en 1836.

LADIES FROLIC (THE) [*les Femmes gaillardes*], opéra anglais, musique de Arne, représenté au théâtre de Drury-Lane en 1770; il a été gravé en partition. Les airs sont très-courts, mais bien faits. L'harmonie est intéressante.

LADISLAO, opéra, musique de Pisani, représenté au théâtre de Naum, à Constantinople, en janvier 1863.

LADISLAS IV, opéra polonais en trois actes, musique de Joseph Elsner, représenté à Varsovie vers 1845.

LADISLAS HUNYADI, opéra hongrois en quatre actes, livret de M. Egreth, musique de M. François Erkel, représenté au théâtre hongrois de Vienne le 14 août 1856.

LADY MELVIL, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de M. Albert Grisar, représenté sur le théâtre de la Renaissance le 15 novembre 1838. L'action se passe à Londres. Une grande dame, lady Melvil, est aimée par un artiste florentin nommé Bernard, qui emploie, pour parvenir à lui faire connaître son amour, bien des moyens, au nombre desquels il s'en trouve d'assez peu délicats, entre autres celui de lui envoyer une parure vendue à la duchesse de Devonshire. Malgré le scandale causé par cette licence, lady Melvil et Bernard s'entendent à merveille et finissent par s'épouser, et, ce qui atténue singulièrement la thèse que les auteurs se sont proposé de soutenir pour flatter le goût du public de ce temps, il se trouve que Bernard est noble et qu'il cachait son titre sous les apparences de la profession d'orfévre. La partition renferme de jolies idées, des phrases originales, en un mot elle annonçait beaucoup de talent; le trio en canon du premier acte, les couplets de Tom Krick, les airs de lady Melvil ont été appréciés d'emblée par les musiciens et le public. C'est dans cet ouvrage que la charmante cantatrice anglaise, Mme Anna Thillon a débuté. Les autres rôles ont été remplis par Féréol, Saint-Firmin, Mmes Chambery et Henri.

LADY OF THE MANOR (*la Dame du manoir*), opéra-comique anglais, musique de J. Hooke, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1778.

LADY'S FROLIC (THE), opéra anglais, musique de Bates, représenté à Londres vers 1790.

LAGO DELLE FATE (IL) [*le Lac des Fées*], opéra italien, livret tiré de la pièce française, musique de Coccia, représenté au théâtre Royal de Turin en 1841.

LAGRIME DELLA VIRGINE NEL SEPOLCRO DI CRISTO (*les Larmes de la Vierge sur le sépulcre du Christ*), opéra sacré italien, livret de Aurelio Amalteo, musique de Marc-Antonio Ziani de Venise, représenté dans la chapelle impériale à Vienne en 1662.

LAGRIME D'UNA VEDOVA (LE) [*les Larmes d'une veuve*], opéra italien, musique de Generali, représenté à Venise en 1808.

LAHME HUSAR (DER) [*le Hussard estropié*], opéra-comique allemand, musique de Seydelmann, représenté au théâtre de Dresde vers 1772.

LAITIÈRE DE MONTFERMEIL (LA), opéra en cinq actes, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Vienne en 1827 avec succès.

LAITIÈRE DE TRIANON (LA), opéra de salon, paroles de M. Galoppe d'Onquaire, musique de M. Wekerlin, représenté dans les salons de Rossini le 18 décembre 1858. C'est une idylle agréable, qui a été chantée avec talent par M. Biéval et Mlle Mira.

LALLA-ROOK, opéra allemand, musique de C.-E. Horn, représenté à Dublin vers 1820.

LALLA-ROUKH, opéra en deux actes, paroles de MM. Hippolyte Lucas et Michel Carré, musique de M. Félicien David, représenté à l'Opéra-Comique le 12 mai 1862. L'originalité du poëme, dont l'iuvention appartient à Thomas Moore, le lieu de l'action, la poésie vague de certaines situations, l'indécision même des caractères, tout semblait concourir à favoriser l'inspiration du compositeur. Aussi a-t-il obtenu un succès incontestable et mérité. Lalla Roukh (*Joue de Tulipe*, en langue indienne), fille d'un sultan des Indes, se rend de Delhi à Cachemire pour épouser le fils du roi de la petite Boukharie. Elle est accompagnée par un homme de confiance, un eunuque nommé Baskir, lequel, chargé de veiller sur la princesse, s'acquitte assez mal de ses délicates fonctions. Pour charmer les ennuis du voyage, une sorte de trouvère indien chante à Lalla Roukh des romances si tendres, qu'elle écoute avec tant de plaisir, que son cœur n'est plus libre au moment où elle touche au but de son voyage. Fort heureusement, comme dans *Jean de Paris*, le compagnon de route de la princesse n'était autre que le jeune prince de Boukharie, qui avait voulu connaître quels sentiments il pouvait inspirer à sa fiancée et parvenir à se faire aimer pour lui-même. Après une délicieuse introduction : *C'est ici le pays des roses*, et les couplets de Baskir, dont le rhythme est heureux, le morceau le plus saillant du premier acte, est la suave canti-

lène de Noureddin : *Ma maîtresse a quitté la tente;* les couplets de Mirza : *Si vous ne savez plus charmer*, avec son petit allegro, ont aussi beaucoup de grâce. Au deuxième acte, l'air de Lalla Roukh : *O nuit d'amour*, est d'une poésie inspirée. Nous aimons moins l'allegretto qui le suit et qui manque de distinction. Le duettino : *Loin du bruit, loin du monde*, est un des plus jolis nocturnes qu'on entende au théâtre. Les couplets : *Ah! funeste ambassade!* et le duo bouffe : *Tout ira bien demain*, sont aussi des morceaux parfaitement réussis. Mlle Cico a créé le rôle de Lalla Roukh avec toutes les apparences de la distinction ; Gourdin et Mlle Bélia ont aussi très-bien rempli leurs rôles. Montaubry n'a donné aucun relief à celui de Noureddin. Roger en eût fait une création poétique et charmante.

LALLA-ROOKH, opéra allemand en deux actes, paroles de Rodenberg, musique de M. Rubinstein, représenté au théâtre de la Cour, à Dresde, en mars 1863. Cet ouvrage a été accueilli avec une grande faveur. On a applaudi surtout le finale du premier acte et le duo entre Lalla-Rookh et Feramor. Il a été chanté par Schnorr de Karolsfeld et par Mme Janner-Krall.

LAMANO, opéra italien, livret de Domenico Lalli, de Naples, musique de Gasparini (Michel-Ange), représenté sur le théâtre Grimani de Saint-Jean-Chrysostome à Venise en 1719.

LAMENTO DI MARIA VERGINE, drame sacré dans le style du récitatif, musique de Michel-Ange Capollini, représenté dans l'église des Saints-Innocents, à Mantoue, le lundi saint 1627. Les personnages sont la sainte Vierge, sainte Marie-Madeleine et saint Jean.

LAMBERT SIMNEL, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Mélesville, musique de Hippolyte Monpou, représenté à l'Opéra-Comique le 14 septembre 1843. La partition est l'œuvre posthume du compositeur. Elle était restée inachevée, dit-on; Adolphe Adam la termina. L'action se passe sous Henri VII, roi d'Angleterre. Le comte de Warwick, dernier descendant des Plantagenets, est mort dans la Tour de Londres. Ses partisans découvrent un jeune garçon qui lui ressemble, c'est Lambert Simnel. C'était dans l'histoire le fils d'un boulanger ; Scribe a préféré en faire un garçon pâtissier, comme il a transformé, dans le *Prophète*, Jean de Leyde, le tailleur, en un cabaretier. Le comte de Lincoln fait passer Lambert Simnel pour le prétendant. L'ambition s'empare du pauvre garçon, qui abandonne sa fiancée Catherine et court se signaler par mille exploits. Mais le masque tombe, le héros redevient pâtissier comme devant, épouse Catherine, et le répertoire de l'Opéra-Comique compte un mauvais poëme de plus. Il avait été refusé par Donizetti et par Halévy. On retrouve dans la musique les qualités et les défauts du compositeur romantique : la recherche de la couleur, un sentiment mélodique réel, des modulations trop brusques et des rhythmes heurtés. Nous doutons qu'on doive lui attribuer le monstrueux anachronisme du *God save the king*, composé plus de cent soixante-dix ans après la guerre des Deux roses. Scribe n'y regardait pas de si près et Adolphe Adam encore moins. Nous citerons, parmi les morceaux les plus saillants, le chœur d'introduction, qui a de la vigueur et qui est coupé par de jolis couplets; l'air de ténor, dont l'adagio est empreint d'une mystique tendresse :

> Les yeux baissés, timide et belle,
> Ma fiancée est à mon bras;
> Doucement vers la chapelle
> Je guide ses pas;

le terzetto : *Il nous faut un Warwick*, est bien traité; l'air de soprano qui ouvre le second acte : *Anges divins, de celui que j'aime*, se distingue par un adagio d'un sentiment exquis et qui, exécuté par les violoncelles, a servi d'ouverture. Les couplets : *J'avais fait un plus joli rêve*, sont d'une touche délicate et expressive. Le troisième acte n'offre guère de saillant que la romance chantée par Simnel : *Adieu, doux rêves de ma gloire*, qui se distingue surtout par le sentiment de ce refrain :

> Vous m'avez donné la couronne,
> Vous m'avez ravi le bonheur !

En somme, l'intérêt musical est plus puissant dans le premier acte que dans ceux qui suivent, ce qui est nécessairement pour un ouvrage lyrique une cause d'insuccès. Masset et Mlle Darcier ont chanté avec talent les rôles de Lambert Simnel et de Catherine ; les autres ont été interprétés par Grard, Mocker, Henri, Grignon, Duvernoy, Mmes Prévost et Révilly.

LAMBERT SIMNEL, opéra-comique en trois actes, même livret que l'opéra précédent, musique de Van der Does, maître de musique du roi Guillaume III, représenté à La Haye dans le mois de janvier 1851. On a

prétendu que plusieurs morceaux avaient été composés par le roi lui-même.

LAMBERTAZZI (I), opéra italien, musique du prince Poniatowski, représenté à Florence en 1845.

LANARA, KŒNIGIN DES PALMENHAINS (*la Reine des palmiers*), opéra allemand, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1805.

LANASSA, tragédie allemande. Ebell en a écrit la musique, qui a été exécutée en mai 1802; Tuczek, à Pesth vers 1809; Schneider (Michel) en a écrit les chœurs vers 1815.

LANDSTURM (DER), opéra allemand, musique de Haibel, représenté au théâtre de Schikaneder, à Vienne, vers 1792.

LANGRAVIO DI TURINGIA (IL) [*le Landgrave de Thuringe*], opéra italien, musique de Gagliardi, représenté au théâtre Nuovo de Naples, dans le mois de mars 1832.

LANGUE MUSICALE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Gabriel et Moreau, musique d'Halévy, représenté à l'Opéra-Comique le 11 décembre 1830.

LANTERNA DI DIOGENE (LA), opéra italien, livret de Niccolo Minato de Bergame, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1674. Cet ouvrage fut écrit pour le sacre de l'empereur Léopold et de l'impératrice Claudia.

LANTERNA DI DIOGENE (LA), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Naples en 1791.

LANTERNE MAGIQUE (LA), opérette en un acte, paroles de M. A. Carré, musique de M. Deffès, écrite expressément pour le *Magasin des demoiselles* et publiée en 1862.

LANTERNE MAGIQUE (LA), opéra en trois actes, musique de Miry, représenté au Grand-Théâtre de Gand en 1854.

LANTERNE MAGIQUE DE L'AMOUR (LA), opéra-comique, musique de Reichardt, représenté en Allemagne en 1773.

LANVAL ET VIVIANE, comédie-féerie en cinq actes, en vers, d'André de Murville, musique de Champein, représentée au Théâtre-Français le 13 septembre 1788.

LAODICE, opéra italien, livret de Angelo Schietti, musique de Albinoni, représenté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, en 1724.

LAODICEA, opéra italien, musique de Paër, représenté à Padoue en 1793.

LAODICEA, opéra italien, musique de Puccita, représenté à Londres en 1813.

LAODICEA, opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Naples en 1825.

LAODICEA E BERENICE, opéra italien, livret de Matteo Noris de Venise, musique de Perti de Bologne, représenté au théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1695.

LAOMEDONTE, opéra italien, livret de Guizzardi, musique de Basseggio, représenté sur le théâtre San-Mosè, à Venise, en 1715.

LAPIN BLANC (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Mélesville et Carmouche, musique de L.-J.-F. Hérold, représenté à l'Opéra-Comique le 21 mai 1825, sans succès.

LARA, opéra italien en trois actes, musique du vicomte de Ruolz, représenté au théâtre San-Carlo, à Naples, dans le mois de janvier 1835. Le livret appartient au genre romantique. La musique fut portée aux nues par Alexandre Dumas, qui avait fait le voyage d'Italie avec le compositeur. Il envoya à la *Gazette musicale* un compte rendu fantastique de la représentation: « Le second acte, commence, dit-il; les beautés allèrent croissant, des flots d'harmonie se répandaient dans la salle, le public était haletant; c'était quelque chose de merveilleux que cette puissance du génie qui pèse sur trois mille personnes qui se débattent et étouffent sous elle. L'atmosphère avait presque cessé d'être respirable pour tous les hommes autour desquels flottaient des vapeurs symphoniques, chaudes comme ces bouffées d'air qui précèdent l'orage. » Et le célèbre romancier continue sur ce ton hyperbolique. Or la vérité est que, malgré le talent de Duprez, de Ronconi, de la Tachinardi, l'opéra de *Lara* éprouva une chute complète.

Rien de plus dangereux qu'un imprudent ami;
Mieux vaudrait un sage ennemi.

Une scène avec chœurs, extraite de cet ouvrage, a été chantée par Nourrit dans un concert au Conservatoire.

LARA, opéra italien, musique de Lillo, représenté à Naples en 1843.

LARA, opéra italien, musique de Salvi (Matteo), représenté à la Scala de Milan en 1845.

LARA O IL CAVALIERE VERDE, opéra

italien, musique de Fabrizzi, représenté à Spolète en 1844.

LARA, opéra-comique en trois actes et six tableaux, paroles de MM. Cormon et Michel Carré, musique de M. Aimé Maillart, représenté à l'Opéra-Comique le 21 mars 1864. Les deux poëmes de lord Byron, le *Corsaire* et *Lara*, ont fourni le sujet de cette pièce. Lara revient dans le château de ses pères, qu'il a quitté depuis de longues années, pour mener la vie aventureuse d'un forban. Il est suivi de Kaled, jeune esclave habillée en homme et dévouée à son maître pour lequel elle ressent un amour passionné. Pendant son absence, le château a été gardé par Lambro, vieux domestique qui n'y a laissé pénétrer personne, pas même la jeune comtesse de Flor, cousine de Lara et future héritière de ses biens. Cependant, au deuxième acte, Lara reçoit en grand seigneur ses invités. L'un d'eux, Ezzelin, aime la comtesse de Flor; Lara, de son côté, se montre sensible à ses charmes, au grand désespoir de Kaled, dont la jalousie trahit le sexe aux yeux de la comtesse. Elle ne peut cacher sa douleur à Ezzelin, qui apprend d'elle le secret de son maître. Lara n'est autre chose que Conrad le corsaire. Ezzelin le fait connaître à l'assemblée; mais Lara soutient si bien son rôle que les doutes se dissipent. Un rêve de Lara, qui rappelle celui de Lorédan dans *Haydée*, occupe une partie du troisième acte. Il se voit au milieu de ses compagnons; un combat s'engage; il est blessé à mort et tombe dans les bras de la fidèle Kaled. Lorsque Lara se réveille, il lit le testament de son père et y trouve la condamnation de sa conduite passée. Il se juge indigne d'habiter la demeure de ses aïeux, d'hériter de leur nom, de leurs richesses. Il s'exile donc volontairement, et monte dans une barque où Kaled le suit. Cet ouvrage a réussi. Son caractère dramatique a été rendu avec habileté par le compositeur. Comme dans les *Dragons de Villars*, on y trouve plusieurs scènes extraînantes et d'un grand effet. Parmi les morceaux remarqués, nous distinguerons dans le premier acte un beau chœur d'hommes, la ballade suivie du refrain : *On te pendra ;* les couplets de Lambro : *Comme un chien fidèle*. Dans le second, d'autres couplets bien tournés et chantés encore par Lambro ; la grande scène de Kaled, qui est la meilleure de tout l'ouvrage ; et le finale, qui est traité magistralement. Enfin, dans le troisième acte, la scène du rêve. L'opéra de *Lara* a été chanté par Montaubry, Gourdin, Crosti, Mme Galli-Marié et Mlle Baretti.

LA RÉOLE, opéra allemand, musique de M. G. Schmidt, représenté à Breslau et au théâtre de Brunswick en mars 1863, puis à Mayence en mars 1864.

LASKA IMPERATORA (*la Faveur de l'empereur*), opéra polonais en trois actes, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1814.

LASTHÉNIE, opéra en un acte, paroles de M. de Chaillou, musique d'Hérold, représenté à l'Académie royale de musique le 8 septembre 1823. Cet ouvrage n'offre aucune des qualités dramatiques dont le compositeur a fourni des preuves si brillantes dans *Marie*, dans le *Pré aux clercs*, dans *Zampa*. Le caractère antique que comportait le sujet, tiré des *Voyages d'Anténor en Grèce*, par M. de Lantier, y fait défaut. C'est d'ailleurs une comédie froide, sans situations musicales. La pièce fut sifflée; cependant la partition ne fit aucun tort à la réputation toujours croissante du compositeur. L'orchestration de *Lasthénie* est déjà fine et brillante ; le trio : *Se peut-il qu'ainsi l'on outrage?* est bien déclamé, et le duo pour deux femmes, Lasthénie et Hyparète, offre des phrases délicieuses. Il a été chanté par Mlles Grassari et Sainville. Nourrit père, qui est devenu fort gros, jouait le personnage du sémillant Alcibiade, tandis qu'Adolphe Nourrit chantait le rôle secondaire de Cléomède.

LASTRAEGER (DER) [*le Portefaix*], opéra allemand, musique de Schliebner, écrit pour le théâtre de Breslau vers 1840.

LAUNEN DES VERLIEBTEN (DIE) [*les Caprices de l'amoureux*], comédie pastorale de Gœthe, musique de Gurrlich, représenté à Berlin vers 1810.

LAURA ET FERNANDO, opéra en trois actes, musique de Bergt, représenté en Allemagne vers 1809.

LAURA ROSETTI, opéra italien, musique d'André, écrit à Berlin vers 1770.

LAURA ROSETTI, opéra allemand, musique de Dietter, représenté à Stuttgard vers 1785.

LAURA ROSETTI, opéra allemand, musique de Tayber, représenté aux théâtres de Ratisbonne, de Freysing et d'Augsbourg vers 1790.

LAURE ou **L'ACTRICE CHEZ ELLE**, opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier,

musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 27 septembre 1799.

LAURE ET PÉTRARQUE, opéra en un acte, paroles de Moline, musique de Candeille, représenté à la cour en 1778, et à l'Académie royale de musique le 2 juillet 1780. Cet ouvrage n'eut pas de succès.

LAURE ET PÉTRARQUE, opéra allemand, musique de Kienlen, représenté à Carlsruhe en 1820.

LAURENCE, opéra en un acte, musique de Saint-Amand, représenté à Strasbourg en 1790.

LAURENT ET SUZETTE, opéra-comique allemand, musique de Schack, représenté à Salzbourg vers 1785.

LAURETTA, opéra italien, musique de Puccita, représenté à Milan vers 1804.

LAURETTE, opéra en un acte, paroles de Danzel de Malzeville, musique de J.-N. Mereaux, représenté à la Comédie-Italienne le 23 juillet 1777.

LAURETTE, opéra-comique en deux actes, paroles de Dubuisson, musique de Haydn, représenté au théâtre de Monsieur (Feydeau) le 30 janvier 1791. On sait que le célèbre compositeur a écrit un assez bon nombre d'opéras tant allemands qu'italiens, mais aucun pour la scène française. Celui de *Laurette* a été formé de différents morceaux extraits de ses œuvres.

LAURETTE AU VILLAGE, opéra-comique, musique de Porta (Bernardo), représenté au théâtre Molière en 1793.

LAUSO E LIDIA, opéra-séria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Fenice, à Venise, en 1798.

LAUSO E LIDIA, opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1798.

LAUSUS ET LYDIE, opéra en trois actes, musique de Lenoble et de Méhul, non représenté.

LAVANDAIA (LA) [*la Lavandière*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1814.

LAVANDIÈRES DE SANTAREM (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Dennery et Grangé, musique de M. Gevaert, représenté au Théâtre-Lyrique le 25 octobre 1855. C'est un drame compliqué, et l'attention qu'on est obligé d'y apporter pour saisir la marche de l'action nuit aux impressions musicales. On a cependant applaudi un chœur de soldats, les couplets de Manoël introduits dans le duo. La facture de la partition atteste l'habileté et la science du compositeur. Les rôles ont été remplis par Dulaurens, Prilleux, Grignon, Legrand, Marchot, Mme Lauters, Mlles Bourgeois et Girard.

LAVINIA, opéra italien, musique de d'Herbain, représenté à Bastia en 1753.

LAW OF JAVA (THE) [*la Loi de Java*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1822.

LAZARE ou **LA FÊTE DE LA RÉSURRECTION**, drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig en 1777.

LAZZARONE (LE) ou **LE BIEN VIENT EN DORMANT**, opéra en deux actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique d'Halévy, représenté à l'Académie royale de musique le 29 mars 1844. La scène se passe à Naples, entre un vieux tuteur infidèle du nom de Josué, le lazzarone Beppo, la fleuriste Baptista, reconnue pour la nièce de Josué, et l'improvisateur Mirobolante. Le sujet est trop frivole pour un grand opéra, et la musique, parfaitement appropriée d'ailleurs aux situations, aurait été mieux goûtée à l'Opéra-Comique. On remarque l'absence de ténor dans la partition. Cette voix est remplacée par celle de contralto; Mme Stoltz jouait le rôle de lazzarone. Nous signalerons, parmi les morceaux que renferme cet agréable ouvrage, la cavatine de Beppo : *Rien n'est si doux que la paresse*, et les couplets : *Quand on n'a rien*, chantés par Mme Stoltz; la chanson de Baptista : *Achetez-moi roses nouvelles*, dite par Mme Dorus. Les duos de Beppo et de Mirobolante offrent des phrases charmantes; celui du second acte est remarquable. Les trios sont traités avec esprit et verve. Baroilhet a montré tout son talent de comédien et de chanteur dans le rôle de Mirobolante; Levasseur s'était chargé de celui de Josué. Halévy a obtenu sans contredit des succès marqués et profitables dans le genre de l'opéra-comique. Il connaissait à fond toutes les ressources de son art; il avait l'esprit fin et délié; il ne pouvait toucher à rien sans faire preuve de talent. Cependant nous croyons que ce genre n'a jamais été le sien. L'*Eclair*, les *Mousquetaires de la reine*, le *Val d'Andorre*

ne sont pas d'ailleurs des opéras-comiques, mais des opéras *semi-seria*, des œuvres fort distinguées, gracieuses, mais nullement comiques.

LAZZARONE DI NAPOLI (IL), opéra-bouffe, musique de Agnelli, représenté à Naples en 1839.

LÉANDRE ET HÉRO, tragédie lyrique en cinq actes, précédée d'un prologue, paroles de Lefranc de Pompignan, musique du chevalier de Brassac, représentée à l'Opéra le 5 mai 1750. Le nom des auteurs assura un succès de quelques représentations à cet ouvrage; ils en abandonnèrent les avantages pécuniaires à Rebel et Francœur. Le chevalier composa encore un autre opéra : l'*Empire de l'amour*, dont les paroles étaient de Saint-Gilles. Voltaire l'en félicitait en ces termes : « Le chevalier de Brassac a non-seulement le talent très-rare de faire la musique d'un opéra, mais il a le courage de le faire jouer, et de donner cet exemple à la noblesse française. » Ce que Voltaire appelait courage, nous l'appelons une faiblesse et un détestable exemple. Sauf de très-rares exceptions, l'inspiration n'est pas le partage des amateurs titrés qui ambitionnent les suffrages du parterre, et d'autre part le genre de vie que leur éducation et leur position leur imposent est incompatible avec les études longues et absorbantes auxquelles les véritables compositeurs doivent se vouer.

LEANDRO, drame lyrique italien, livret du docteur Camillo Badoardo de Rome, musique de Francesco-Antonio Pistocchini de Bologne, représenté à Venise en 1679. Cet opéra fut joué sur un théâtre de planches, dans un hôtel particulier, par des figures de bois, tandis que des artistes exécutaient la musique derrière la scène. Il fut aussi représenté quelque temps après, au San-Mosè, avec les mêmes figures de bois. On changea seulement le titre en celui des *Amours fatales*.

LEBEN IST EIN TRAUM (DAS) [*la Vie est un rêve*], opéra allemand, musique de Schloesser, représenté en Allemagne en 1839.

LEICEISTER ou **LE CHÂTEAU DE KENILWORTH**, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Mélesville, musique d'Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 25 janvier 1823. Le sujet, tiré du roman si beau et si émouvant de Walter Scott, d'ailleurs défiguré par l'auteur des paroles, convenait peu à la muse alors si légère de M. Auber. Il l'aurait mieux traité à l'époque où il écrivit *Haydée*. *Leicester* fut composé entre *Emma* et la *Neige*. Il eut peu de succès.

LEÇON D'UNE JEUNE FEMME (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Charbonnières, musique de Duret, représenté pour la première fois à Feydeau, le 6 mai 1815.

LEÇON DE BOTANIQUE (LA), opéra allemand, musique de Joseph Stefani, d'après un vaudeville français, représenté à Varsovie vers 1823.

LEÇON (LA) ou **LA TASSE DE GLACE**, comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représentée au théâtre Feydeau le 24 mai 1797. Cette pièce avait déjà été jouée au Théâtre-Italien, sous le titre de la *Fausse peur*, le 18 juillet 1774.

LÉHÉMAN ou **LA TOUR DE NEUSTADT**, opéra-comique en trois actes, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Feydeau le 11 décembre 1801. Cette pièce, quoique intéressante, offrait des incidents multipliés et tragiques au milieu desquels la muse légère de Dalayrac perdait ses attraits particuliers.

LEHMANN, opéra allemand, musique de Pillwitz, représenté à Brême en 1829.

LEÏLA ou **LE GIAOUR**, opéra en trois actes, paroles de Tavernier, musique de Bovery, représenté sur le théâtre des Arts, à Rouen, au mois de décembre 1840. La ville natale de Boieldieu s'est distinguée entre toutes par ses dispositions favorables à la décentralisation artistique. Au mois de février de la même année, on avait représenté sur ce théâtre l'opéra des *Catalans*, composé par M. Elwart. L'action de *Leïla* se passe en Grèce au temps de la domination des Turcs. Les morceaux qui ont été le plus goûtés sont l'ouverture, le duo du premier acte, le finale du second acte, et le chœur des conjurés.

LEILA, opéra romantique, musique de Pierson, représenté à Hambourg en 1847.

LENDEMAIN DE LA BATAILLE DE FLEURUS (LE), impromptu en un acte, mêlé de prose et de vers, musique de Kreutzer, représenté au théâtre Egalité en 1794.

LENDEMAIN DE NOCES (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Léger, musique de L.-E. Jadin, représenté à Feydeau en 1795.

LÉONORE, opéra allemand, d'après la ballade de Burger, musique de Huttenbrenner, écrit vers 1835.

LÉONORE, drame lyrique en deux actes, d'après la ballade de Burger, musique de Sowinski, écrit vers 1840; inédit.

LEOCADIA, opéra romantique, livret d'après la pièce française (voyez *Léocadie*), musique de Rossi (Lauro), représenté à Milan vers 1834.

LEOCADIA, opéra italien, livret d'après la pièce française (voyez *Léocadie*), musique de Mazza, représenté à Zara en 1844.

LÉOCADIE, drame lyrique en trois actes, paroles de Scribe et Mélesville, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 4 novembe 1824. La pièce est intéressante, trop intéressante même pour un opéra-comique, en ce sens que le mélodrame y domine presque constamment. La pauvre Léocadie est devenue mère d'un enfant dans des circonstances plus que bizarres. Le secret a été longtemps gardé; mais, l'enfant étant venu à tomber dans le Tage, Léocadie, dans un élan d'angoisses maternelles, se trahit elle-même. Après les péripéties les moins vraisemblables, mais cependant émouvantes, Carlos, le fiancé de Léocadie, que la découverte de son déshonneur avait éloigné d'elle, se trouve être justement le père mystérieux de cet enfant. La partition est une des plus agréables de celles qui caractérissent la première manière de M. Auber. Après un joli chœur d'introduction, chanté par des jeunes filles, on remarque la romance mélancolique de Léocadie : *Pour moi, dans la nature, tout n'est plus que douleur;* l'entrée de Fernand : *C'est moi! c'est moi!* est un air plein de franchise et tout à fait sympathique. On trouve déjà une harmonie distinguée et bien intentionnée sous la mélodie des couplets de Sanchette :

Voilà trois ans qu'en ce village
Nous arriva ce bel enfant.

Le finale, d'une coupe excellente, débute par une gracieuse farandole en *sol* mineur, à laquelle succèdent un passage dramatique bien traité et une strette dont la marche harmonique est un peu commune. Le premier entr'acte n'est que la répétition par l'orchestre des couplets de Sanchette. L'influence du style de Boieldieu se fait surtout sentir dans le duo qui ouvre le second acte, et dont le style est gracieux et tendre. Un mélodrame qui n'offre aucun trait saillant pour la musique remplit cet acte. Le dernier renferme des couplets bien tournés, chantés par Sanchette : *Je viens de voir notre comtesse.* On y remarque un *allegro vivace* en *mi* mineur chaleureux et entraînant : *Par mes remords par ma souffrance, que mes forfaits soient expiés*, qui amène bien le dénoûment.

LÉON ou **LE CHÂTEAU DE MONTENERO**, drame lyrique en trois actes et en prose, mêlé d'ariettes, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 24 vendémiaire an VII (15 octobre 1798), paroles d'Hoffman, musique de Dalayrac L'auteur du poëme annonce, dans l'avertissement mis en tête de sa pièce, qu'il en a pris le sujet dans les *Mystères d'Udolphe*, roman à brigands et à clairs de lune. Ce genre de littérature était alors fort à la mode. Les airs de Dalayrac eurent sans doute du succès; cependant on remarque que déjà à cette époque l'influence de la musique italienne et peut-être même de la musique allemande se faisait sentir. C'est en trahissant un mouvement de dépit qu'Hoffman s'exprime ainsi : « Dalayrac, compositeur aimable et fécond, éprouve le même sort que Grétry; il est en butte aujourd'hui aux outrages des partisans de la science des notes, parmi lesquels se font remarquer de jeunes fanatiques du *charivari* ultramontain, etc. » L'éducation musicale était encore si incomplète en France, même chez les gens d'esprit, qu'on appelait *charivari* ultramontain les *Nozze di Figaro* de Mozart, et *Il matrimonio segreto* de Cimarosa.

LEONARDO E BLANDINE, opéra italien, musique de Winter, représenté à Munich vers 1779.

LÉONCE ou **LE FILS ADOPTIF**, comédie en deux actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Marsollier, musique de Nicolo (Isouard), représentée à l'Opéra-Comique le 18 novembre 1805. Le livret est un des meilleurs qu'ait écrits Marsollier; on y remarque des situations touchantes; le sujet, dans lequel l'honnêteté et la vertu n'excluent pas l'intérêt, donne lieu à des scènes d'une exquise sensibilité. Quant à la musique, elle fixa l'attention du public sur le jeune compositeur. La romance de Daniel : *L'hymen est un lien charmant lorsque l'on s'aime avec ivresse*, a eu un succès franc et durable. Le chanteur Solié la disait avec goût dans les théâtres et les salons, en se faisant accompagner sur la lyre ou la guitare. La mélodie devint un des timbres de vaudeville les plus connus.

LEONIDA IN TEGEA, opéra italien, livret de Niccolo Minato, musique de Draghi (An-

toine), représenté à Vienne, à l'occasion de la naissance de l'empereur Léopold Ier, par ordre de l'impératrice Marguerite, en 1670; repris au San-Mosè, avec la collaboration du compositeur Ziani, en 1676.

LÉONIDAS ou **LES SPARTIATES**, opéra en trois actes, poëme de Pixérécourt, musique de Persuis et Gresnick, représenté à l'Opéra le 16 septembre 1799. Cet ouvrage n'eut que trois représentations. Gresnick mourut dans la même année; il avait quarante-sept ans. On attribua sa mort prématurée au chagrin que lui causa la chute de son œuvre.

LÉONORA, opéra italien, musique de Mercadante, écrit vers 1850. Cet ouvrage devait être représenté à Bologne en 1851. La censure s'y opposa sous prétexte que la scène se passait en Prusse.

LEONORA, OSSIA L'AMORE CONJUGALE, opéra italien, musique de Paër, représenté à Dresde en 1805.

LÉONORE DE HOLTÉE, opéra allemand, musique d'Eberwein (Charles), représenté à Weimar vers 1844.

LÉONORE ou **L'AMOUR CONJUGAL**, drame historique en deux actes et en prose, mêlé de chants, paroles de Bouilly, musique de Gaveaux, représenté à l'Opéra-Comique le 19 février 1798. Florestan est plongé dans un cachot; Léonore, sa femme, s'introduit dans la prison sous le nom de Fidelio, et parvient à délivrer son époux. On sait que ce sujet a été traité par Beethoven avec la sombre énergie qu'il comportait. Il devient sans intérêt de s'occuper de la musique fade qu'a pu écrire sur un tel poëme l'auteur dont le chef-d'œuvre est le *Bouffe et le tailleur*. (Voyez *Fidelio*.)

LÉONORE ou **L'HEUREUSE ÉPREUVE**, comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de Duveyrier père, musique de Champein, représentée aux Italiens le 7 juillet 1781.

LÉONORE ET FÉLIX, opéra-comique en un acte, paroles de Saint-Marcelin, musique de Benoist, représenté à Feydeau le 27 novembre 1821.

LÉONTINE ET FONROSE, opéra-comique en quatre actes, musique de Pauwels, représenté à Bruxelles vers 1800.

LEQUEL? opéra-comique en un acte, paroles de Paul Duport et Ancelot, musique de Leborne, représenté à l'Opéra-Comique le 21 mars 1838. Une donnée originale répond au titre de la pièce. Un riche négociant, pour exciter son fils à se bien conduire, à mener une vie sage et réglée, a imaginé de l'élever avec un autre enfant qui n'est pas le sien, laissant ignorer à tout le monde lequel des deux héritera de son nom et de sa fortune. Il va sans dire que c'est le fils qui est le mauvais sujet, tout en étant doué d'ailleurs des qualités les plus aimables du cœur et de l'esprit. La musique de cet acte a mérité à Leborne les témoignages de l'estime des connaisseurs. Plusieurs mélodies élégantes et un beau sextuor ont prouvé la science et le goût de cet habile professeur, que le Conservatoire vient de perdre. Son ouvrage a été chanté par Couderc, Fleury, Henri et Mlle Berthault.

LÉRIDA, opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1719.

LESTOCQ ou **L'INTRIGUE ET L'AMOUR**, opéra en quatre actes, paroles de Scribe, musique d'Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 24 mai 1834. Le livret est un écheveau très-embrouillé; en voici le sujet: Elisabeth, fille de Pierre Ier, déclarée inhabile à succéder à son père, se retire dans une province où elle est accompagnée par un médecin français nommé Lestocq, ancien favori du czar, homme ambitieux et habile. Il organise une conspiration et rétablit sur le trône la fille de Pierre le Grand. M. Auber ne fut pas heureux cette fois, soit que les situations ne l'aient pas inspiré, soit qu'il ait subi les effets d'une défaillance passagère, *Lestocq* est sa plus faible partition. Les accompagnements sont cependant très-travaillés et accusent une main fort habile; mais les motifs n'ont pas d'ampleur, et un mouvement de contredanse s'y fait presque constamment remarquer. Nous rappellerons seulement un duo de ténor et soprano, et un chœur pour voix d'hommes. Cet ouvrage a été chanté par Thénard et par Mme Pradher, Mlles Peignat et Massy. *Lestocq* a été joué à Londres, au théâtre royal de Kent, sous le titre de la *Princesse et le médecin*.

LESVART ET DARIOLETTE, opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté au théâtre de Koch en 1767.

LETTERA ANONIMA (LA) [*la Lettre anonyme*], opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1822.

LETTERA PERDUTA (LA) [*la Lettre perdue*], opéra-bouffe italien, musique du comte Nicolas Gabrielli, représenté au théâtre Nuovo de Naples, en 1836.

LETTERATO ALLA MODA (IL) [*le Littéra-*

teur à la mode], opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Florence vers 1788.

LETTRE AU BON DIEU (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Scribe et de Courcy, musique de G. Duprez, représenté à l'Opéra-Comique le 28 avril 1853. Il faudrait ajouter en sous-titre : *Ou la bêtise récompensée.* On suppose qu'une villageoise, désirant trouver un mari, a la naïveté d'écrire au bon Dieu pour lui en demander un, et de déposer sa lettre dans le tronc de l'église. Arrive un jeune seigneur, l'étudiant Léopold. Il vient pour recevoir l'argent de ses fermages. On ouvre en sa présence le tronc des pauvres, dans lequel il ne voit que trois kreutzers et la lettre d'Henriette. Charmé de cette naïveté et frappé aussi de la grâce avec laquelle la jeune fille lui a fait les honneurs d'un déjeuner frugal, Léopold charge le bourgmestre de donner à la jeune fille six mille florins. La pauvre Henriette, devenue riche, voit accourir tous les garçons du village et le bourgmestre lui-même ; en définitive, c'est le prince Léopold qui l'épouse. La musique composée par le célèbre chanteur contient plusieurs mélodies agréables, notamment les couplets d'Henriette : *Le vrai bonheur est là ;* une jolie romance et le chœur des prétendants, qui est assez comique. Le motif de la vieille chanson : *Il pleut, il pleut bergère,* revient plusieurs fois et donne un caractère pastoral à ce petit ouvrage. Jourdan a chanté le rôle de Léopold, et Mlle Duprez a bien fait valoir l'œuvre paternelle.

LETTRE DE CHANGE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique de Bochsa, représenté à Feydeau, le 11 décembre 1815.

LETTRE POSTHUME (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et Mélesville, musique de Kreubé, représenté à l'Opéra-Comique le 21 avril 1827.

LETZTE HOHENSTAUFEN (DER) [*le Dernier des Hohenstaufen*], opéra allemand, musique de C.-E. Hering, représenté à Leipzig en 1835.

LETZTEN TAGE VON POMPEJI (DIE) [*les Derniers jours de Pompéi*], opéra allemand, musique de Müller, représenté au théâtre de la Cour, à Darmstadt, au printemps de 1855.

LEUCIPPE FESTIA, opéra italien, livret de Nicolo Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1678, le jour anniversaire de la naissance de l'empereur Léopold.

LEUCIPPE, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1751.

LEUCIPPE E TEONOE, opéra italien, livret de l'abbé Pietro-Maria Suarez, depuis évêque de Feltre, musique de Pollarolo (Antoine), représenté à Venise, sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, en 1719.

LEVANTINA (LA), opéra italien, musique de Mancini, représenté à Naples en 1732.

LIBELLA, opéra, musique de Reissiger, représenté à Dresde en 1848.

LIBERTÀ NOCIVA (LA) [*la Liberté nuisible*], opéra italien, musique de Rinaldo di Capua et de Galuppi, représenté au théâtre San-Cassiano, à Venise, en 1744.

LIBERTY-HALL (THE) [*le Palais de la Liberté*], opéra-comique anglais, paroles et musique de Dibdin, représenté à Londres vers la fin du XVIIIe siècle.

LIBUSSA, opéra en deux actes, musique du baron de Lannoy, représenté à Braun en 1818.

LIBUSSA, grand opéra en trois actes, paroles de Bernard, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Vienne en 1822.

LICASTA, drame lyrique, paroles et musique de Benedetto Ferrari, représenté à Parme en 1664.

LICHTENSTEIN, opéra allemand, musique de Stoessel, écrit pour le théâtre de Stuttgard vers 1836 ; non représenté.

LICHTENSTEIN, opéra allemand en trois actes, paroles de Dingelstedt, musique de Lindpaintner, représenté au théâtre de Stuttgard en 1845 et le 24 août 1846.

LICINIO IMPERATORE, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de C. Pallavicino, représenté au théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1684.

LICITATION DES FEMMES (LA), opéra allemand en un acte, musique de Woytissek, représenté au théâtre National de Prague vers 1809.

LICURGO OSSIA IL CIECO DI ACUTA VISTA (*Lycurgue* ou *l'Aveugle à la vue perçante*), opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Pollarolo, représenté au théâtre San-Angiolo, à Venise, en 1686.

LIDA DI BRUSSELLES, opéra italien, mu-

sique de Pacini, représenté à Bologne en novembre 1858.

LIDEN KIRSTEN, opéra allemand, musique de J.-P.-E. Hartmann, représenté à Copenhague en 1847.

LIDWINA, opéra allemand en trois actes livret de Ebert, musique de Dessaüer, représenté à Prague le 30 septembre 1836. Le héros de la pièce est une sorte de Faust femelle mis en scène d'après une légende bohémienne. On a remarqué des chœurs d'une belle facture. Dessaüer est l'auteur d'un grand nombre de *lieder* populaires en Allemagne.

LIEB' IN DER STADT (DIE) [*les Amours de la ville*], opéra allemand, musique de Riotti, représenté à Vienne en 1834.

LIEBE (DIE) [*l'Amour*], opéra-comique allemand, musique de Georges Lampe, écrit à la fin du XVIIIe siècle.

LIEBE AUF DEM LANDE (DIE) [*l'Amour à la campagne*], opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté à Leipzig vers 1780.

LIEBE AUF DEM LANDE (DIE), opéra allemand, musique d'un compositeur italien nommé Riotti, joué au théâtre de Léopold, à Vienne, en 1833.

LIEBE AUS EIFERSUCHT (DIE) [*Amour par jalousie*], opéra allemand en trois actes, paroles et musique de E.-T.-G. Hoffmann. Le célèbre littérateur humoriste laissa plusieurs opéras en manuscrit. Celui-ci a pu être écrit à Varsovie vers 1806; l'idée de la pièce a été empruntée à Calderon.

LIEBE IM NARRENHAUS (DIE) [*l'Amour aux Petites Maisons*), opéra allemand en un acte, musique de Ditters, représenté à Vienne en 1786.

LIEBE IST SINNREICH (DIE) [*l'Amour est ingénieux*], opéra allemand en un acte, musique de Gestewitz, représenté au théâtre allemand de Bondini en 1781.

LIEBE MACHT KURZEN PROZESS (DIE) *l'Amour n'y va pas par quatre chemins*], opéra-comique allemand, musique de Haibel et de Sussmayer, représenté à Vienne en 1801.

LIEBESCOMPASS (DER) [*la Boussole de l'amour*], opéra allemand, musique d'Ebert (Charles-Frédéric), représenté à Pesth en 1797.

LIEBESZAUBER (*le Philtre de l'amour*), opéra romantique, musique de J. Hoven (évêque de Puttlingen), représenté à Vienne en 1846.

LIEBESZAUBER (*le Philtre de l'amour*), opéra allemand, musique de Nohr, représenté à Gotha en 1832.

LIEBHABER ALS CONTREBANDE (DER) [*l'Amateur introduit sous forme de contrebande*], opéra allemand en un acte, musique de Grutsch, représenté à Vienne en 1838.

LILLA, opéra allemand en quatre actes, paroles de Gœthe, musique de Seidel, représenté au théâtre National de Berlin le 9 décembre 1818.

LILLA, opéra italien, musique de Brancaccio, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1843.

LILLA ou **LA JARDINIÈRE**, opéra allemand, musique de Kœnig, représenté à Berlin en 1783.

LILLY OF KILLARNEY (THE) [*le Lis de Killarney*], opéra anglais, musique de Benedict, représenté à Covent-Garden, à Londres, en 1861, et repris en septembre 1862.

LINA, opéra italien en deux actes, musique de Pedrotti, représenté à Vérone en 1840.

LINA ou **LE MYSTÈRE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Reveroni Saint-Cyr, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 8 octobre 1807. L'action se passe au temps de Henri IV. Le comte de Lescars, séparé par les nécessités de la guerre de la femme qu'il vient d'épouser, la retrouve quatre ans après avec un fils dont on lui avait caché la naissance. Les événements de la guerre, une ville livrée au pillage, plusieurs autres détails qui donnent de la vraisemblance au dénoûment, démontrent que l'officier ne peut attribuer qu'à sa propre faute la présence inattendue, à son foyer, de cet enfant légitime de fait, sinon d'intention. Nous avons donné une courte analyse de ce livret, pour montrer le parti que certains auteurs tirent des anciennes pièces. Celle-ci a reparu à l'Odéon, mise en jolis vers par M. Viennet, il y a peu d'années, sous le titre de *Selma*. On y trouve les mêmes situations; la seule différence notable, en dehors de la forme, qui est charmante, est que le lieu de la scène a été transporté des Pyrénées au Caucase. Les Béarnais sont devenus des Cosaques, sous la

plume du spirituel académicien. Malgré la hardiesse de la donnée du poëme de *Lina*, il fournissait au musicien une occasion excellente de révéler ses qualités dramatiques; mais Dalayrac n'en était pas abondamment pourvu. Le poëme de M. Viennet pourrait être converti en une bonne œuvre lyrique de demi-caractère. Quatre personnages sont en scène. Halévy a montré dans l'*Eclair* le parti qu'un compositeur peut tirer de cette combinaison.

LINDA DI CHAMOUNI, opéra italien en trois actes, paroles de Rossi, musique de Donizetti, composé expressément pour le théâtre de la Cour (Porte de Carinthie), à Vienne, en 1842, et représenté à Paris le 17 novembre de la même année. Le sujet est le même que celui de la *Grâce de Dieu*, drame représenté avec un immense succès sur le théâtre de la Gaîté. La partition est une des plus gracieuses du maître ; c'est un ouvrage de demi-caractère dans lequel il a trouvé des inspirations pleines de fraîcheur et de sentiment. La tyrolienne si délicieusement chantée par Mme Persiani, la malédiction du père, la prière, sont des morceaux fort remarquables. Lablache, Tamburini, Mario, Mme Marietta Brambilla ont chanté avec succès les rôles de cette pièce. Nous signalerons principalement, dans le premier acte, l'air du marquis : *Per sua madre ;* la romance de Pierrotto ; la strette du duo entre Linda et Carlo et la prière du finale. Dans le deuxième acte, le duo entre Linda et Pierrotto : *Allor ch'io passo ;* le duo de Linda et Carlo : *Ah! vanne;* la scène de folie de la pauvre Linda ; enfin au troisième acte, le délicieux chœur des Savoyards ; l'air du marquis, avec accompagnement d'un chœur comique, et un quintette d'un style excellent. Dans l'ordre de mérite des ouvrages du compositeur de Bergame, nous placerions volontiers *Linda di Chamouni* entre la *Fille du régiment* et *Don Pasquale*. La mise en scène de *Linda* n'était pas en harmonie avec la simplicité du sujet. Il est à remarquer que le caractère poétique de la jeune montagnarde s'est effacé en raison même des efforts tentés pour la mettre en lumière. Aux scènes émouvantes du drame du boulevard, à la magnificence du cadre de la pièce italienne, à la romance sentimentale de Mlle Loïsa Puget, devenue justement populaire, nous préférons encore les naïves cantilènes de *Fanchon la vielleuse*, que nos mères chantaient sans le moindre accompagnement :

> Aux montagnes de la Savoie
> Je naquis de pauvres parents,

simples chansons qui sont oubliées, mais qu'on peut relire dans la *Musette du vaudeville*, publiée par Doche en 1822.

LINDA DI ROCCAFORTE, opéra italien, musique de Angelo Gnochi, représenté pour la première fois, à Novare, dans le mois de mai 1845. Cet ouvrage eut quelque succès.

LINDAMIRE, opéra-comique en un acte, paroles de D. Duboys, musique de Antonio Bernardi, représenté à Spa le 17 août 1862. On a remarqué la romance : *Vous serez bientôt grand seigneur*, chantée par Péront.

LINDANA, opéra allemand, musique de Kanne, écrit à Vienne vers 1810.

LINDOR ET ISMÈNE, opéra allemand, musique de Schmittbauer, représenté à Carlsruhe vers 1772.

LINNÉE ou LA MINE DE SUÈDE, opéra-comique en trois actes, paroles de Dejaure, musique de Dourlen, représenté au théâtre Feydeau le 10 septembre 1808. Le livret est absurde. Un jeune homme est condamné à travailler aux mines ; le célèbre naturaliste Linnée, qui jouit en Suède du privilége de délivrer un prisonnier à son choix, lui fait rendre la liberté. Un tel sujet d'opéra était capable de glacer l'imagination la plus ardente. Ce fut l'œuvre de début de Dourlen dans la carrière lyrique.

LINUS, tragédie lyrique, musique de Rameau, non représentée.

LION DE FLORENCE (LE), mélodrame, musique du baron de Lannoy, écrit à Vienne vers 1825.

LIONNEL AND CLARISSA (*Lionel et Clarisse*), opéra-comique anglais, musique de Dibdin, représenté à Londres vers 1768.

LIRA D'ORFEO (LA), divertissement musical (*trattenimento musicale*), poésie de Niccolo Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne, par ordre de l'empereur Léopold, dans le parc royal du Luxembourg, en 1683.

LISBETH, opéra-comique en trois actes, paroles de Favières, musique de Grétry, représenté aux Italiens le 10 janvier 1797. La jolie nouvelle de Florian intitulée *Claudine* a fourni le sujet du livret ; mais l'auteur a renchéri sur le caractère pastoral du roman suisse, et l'a gâté en faisant intervenir Gessner, qui déclame des tirades philosophiques à l'usage des âmes sensibles. Le succès de *Lisbeth* ne s'est pas soutenu, malgré une ro-

mance charmante, et la partition n'en a pas été gravée.

LISBETH, opéra-comique en deux actes, musique de Félix Mendelssohn, représenté au Théâtre-Lyrique le vendredi 9 juin 1865, d'après la traduction faite sur le livret allemand par M. Jules Barbier. Le titre de la partition allemande est *Die ruckkehr aus der fremde* (*le Retour d'un voyage à l'étranger*). Mendelssohn a composé cet ouvrage à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du mariage de ses parents. Il fut exécuté pour la première fois en public au théâtre du Grand-Opéra de Berlin en 1851. C'est un opéra des plus médiocres; si l'on en excepte des couplets empreints de cette douce rêverie qui caractérise la musique du célèbre compositeur, tout le reste est inférieur aux plus faibles ouvrages du répertoire français. L'orchestration affecte les plus singulières sonorités. La première des deux sérénades, dont le motif est assez gracieux, a pour accompagnement des batteries en *pizzicati*, imitation maladroite de la guitare, auxquelles viennent se joindre des rentrées d'instruments à vent qui ne sont pas d'un effet plus heureux. Mozart, dont Mendelssohn a parlé quelque part avec dédain, traitait autrement les *pizzicati*, surtout dans sa délicieuse sérénade de *Don Juan : Ah! vieni alla finestra*. La seconde sérénade, chantée par le faux Fritz, consiste dans une lamentable phrase répétée à satiété sans accompagnement, et terminée par une rentrée des instruments à cordes. Au commencement du second acte, pendant que la scène s'éclaire, on remarque une courte symphonie exprimant successivement le sommeil et le lever de l'aurore; cette fois, le compositeur a été bien inspiré; l'harmonie en est douce et suave; quant au sujet, il est d'une naïveté par trop allemande, et ne supporte pas l'analyse. L'interprétation au Théâtre-Lyrique a été fort intéressante : Mme Faure-Lefebvre, MM. Petit, Fromant et Wartel ont joué avec zèle cette épave d'un grand maître. Ce qui a le plus intéressé les spectateurs, c'est la reproduction du tableau de la *Cinquantaine*, du peintre Knaus, due à l'habileté et au goût de M. Arsène.

LISCHEN ET FRITZCHEN, opérette en un acte, paroles de M. Paul Dubois, musique de M. Offenbach, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 5 janvier 1864. Cette petite pièce a obtenu le succès le plus franc. Fritzchen, pauvre domestique alsacien, estropie si outrageusement le français que son maître l'a mis à la porte. Au moment où il exhale sa douleur en plaintes comiques, il rencontre Lischen, jeune marchande de petits balais. Tous deux parlent un idiome si extravagant qu'ils s'en effarouchent mutuellement; mais, entre compatriotes, la paix est bientôt faite, et un temps de valse les a aussitôt réconciliés. Le duo qu'ils chantent sur les paroles : *Je suis Alsacienne, je suis Alsacien*, est d'une mélodie agréable. Fritzchen a des vues sur Lischen; mais ils s'aperçoivent tout à coup qu'ils sont frère et sœur; ce qui les oblige à se séparer. Heureusement que Lischen a en sa possession une certaine lettre qu'elle n'a jamais pu lire. Fritzchen, plus lettré, y découvre qu'ils ne sont que cousin et cousine. Ils se livrent naturellement à une gaieté folle à laquelle le public s'associe de bonne grâce. L'ouverture a de la gentillesse; l'air de la marchande de balais, la fable : *Le rat de ville et le rat des champs*, dite par Lischen en langue franco-allemande, sont avec le duo les morceaux les plus amusants de cette opérette, qui a été jouée avec entrain par Désiré et Mlle Zulma Bouffar. C'est à Ems qu'elle a été jouée pour la première fois. M. Offenbach aurait dû, selon nous, ne pas dépasser ces limites de la bouffonnerie.

Ne forçons pas notre talent,
Nous ne ferions rien avec grâce.

LISE ET COLIN, opéra-comique en deux actes, paroles d'Eugène Hus, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau le 4 août 1796.

LISETTA E GIANINO, opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1796.

LISETTE, opéra-comique en deux actes, paroles de Thomas Sauvage, musique de M. Eugène Ortolan, représenté à Paris sur le Théâtre-Lyrique le 10 avril 1855. Le canevas de cette pièce n'a pas une grande consistance. Il s'agit d'une comtesse hollandaise qui aime assez les aventures, et que sa camériste Lisette tire d'embarras, prête qu'elle est à endosser ses robes et sa responsabilité. Germain, son amoureux, trouve même que Lisette pousse trop loin la complaisance, et, de dépit, il se fait soldat. Devenu officier sous le nom de M. de Fouville, et faisant le service de la tranchée pendant le siége de Berg-op-Zoom, il pense qu'il fera la conquête d'une comtesse qui habite le château voisin. C'est toujours notre comtesse hollandaise, et encore Lisette qui recevra à

sa place la déclaration. On devine le dénoûment. Cette partition fut accueillie avec faveur, et on y remarqua une bonne entente des effets scéniques, une instrumentation traitée avec goût, et les qualités qui résultent d'une éducation littéraire et distinguée. M. Eugène Ortolan est fils du savant professeur à la Faculté de droit de Paris, élève de Berton et Halévy, et lauréat de l'Institut (2me grand prix de composition musicale). L'opéra de *Lisette* offre des chœurs bien rhythmés, et, entre autres jolis morceaux, l'air de baryton du premier acte et la romance du deuxième : *Lisette, croyez-moi, cause ce trouble extrême.* Le sentiment musical y est vrai, quoique les situations dramatiques soient fausses. Nous pensons que le talent de M. Ortolan est trop civilisé pour s'exercer avec succès dans des paysanneries qui ne sont pas sorties de la palette de Boucher ni de la plume de Florian.

LISEZ PLUTARQUE, opéra-comique en un acte, musique de Plantade, représenté au théâtre Montansier en 1800.

LISEZ PLUTARQUE, opéra-comique en un acte, paroles de Léger et Chazet, musique de Solié, représenté au théâtre Feydeau le 27 décembre 1801.

LISIA, comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Monnet, musique de Scio, réprésentée sur le théâtre Feydeau le 8 juillet 1793. On remarque dans cette pièce quelques préoccupations de la couleur locale; elle se passe dans le nouveau monde; on y célèbre la fête du Soleil, et la scène du fusil est assez bien imaginée, pour hâter la reconnaissance de la fille adoptive du chef indien. Scio, l'auteur de la musique, était violoniste et le mari de la célèbre chanteuse de l'Opéra-Comique.

LISIDORE ET MONTROSE, opéra-comique en trois actes, paroles de Monnet, musique de Scio, représenté au théâtre Feydeau le 27 avril 1792. Le sujet de la pièce est le même que celui de *Raoul de Créqui*, de *Richard Cœur-de-lion.* Il était dans tous les cas plus intéressant que les bergeries sentimentales qui ont occupé la scène pendant toute la seconde moitié du XVIIIe siècle.

LISIMACO, opéra italien, livret de D. Cristoforo Ivanowich, chanoine de Saint-Marc, musique de Pagliardi, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1674.

LISIMACO RIAMATO DA ALESSANDRO (*Lisimaque réconcilié avec Alexandre*), opéra italien, livret de Giacomo Sinibaldi, musique de Legrenzi, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1682. Cet ouvrage eut du succès et fut représenté à Rome, puis à Bologne en 1688.

LIST GEGEN LIST, etc. (*Ruse contre ruse* ou *le Diable dans le château*), opéra allemand, musique de Hacker, représenté à Salzbourg vers 1800.

LIST GEGEN LIST (*Ruse contre ruse*), intermède allemand en un acte, musique de Bergt, écrit à Bautzen en 1801.

LISWENNA, opéra allemand en trois actes, musique de M. Rosenhain, écrit à Weimar, non représenté.

LITIGANTE SENZA LITE (IL) [*le Plaideur sans procès*], opéra-bouffe en deux actes, musique de Aspa, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, en 1833.

LITIGANTI (I) [*les Plaideurs*], opéra italien, musique de Altavilla, représenté à Naples vers 1848.

LITIGIO DEL CIELO E DELLA TERRA, CONCILIATO DALLA FELICITÀ DI BAVIERA, intermède de circonstance, musique de Bernabei, représenté en Bavière en 1680.

LIVIETTA E TRACOLO, intermède italien, musique de Pergolèse, représenté à Naples en 1734.

LIVRE DE L'ERMITE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Planard et Duport, musique de Carafa, représenté à l'Opéra-Comique le 13 août 1831. La scène se passe en Portugal. Don Pascal Mascarille n'est autre qu'un simple secrétaire de grand seigneur qui s'est affublé un jour des habits et du titre de son maître pour faire ses fredaines. Sa ruse a été découverte et il va être pendu. Un ermite, jadis homme de qualité, maintenant retiré du monde, touché de l'infortune du pauvre diable, lui fait don de ses titres de noblesse pour faciliter son évasion et son embarquement pour le Brésil. Pascal, transformé en duc d'Albateros, s'enrichit en Amérique, et, croyant que son escapade a été oubliée, revient en Portugal. L'ermite est mort, mais il a laissé entre les mains de Mazetto un livre sur lequel toutes les circonstances de sa vie sont écrites. Une autre intrigue commence alors, et c'est là le défaut de la pièce, jusque-là assez bien imaginée; Pascal est devenu

propriétaire des biens considérables d'une famille Médilla, dont les rejetons ont péri dans un naufrage : deux jeunes filles, Inès et Antonia, vont épouser, l'une un jeune pêcheur, l'autre un étranger. Pascal reconnaît dans cet étranger son propre fils et s'oppose à une mésalliance. Mais Inès et Antonia se trouvent être les héritières de la famille Médilla. La crainte de se voir dépouillé de sa fortune et un codicille du livre de l'ermite déterminent le duc d'Albateros à consentir au double mariage. On a reconnu unanimement que la musique était charmante, parfaitement écrite, remplie de mélodie, instrumentée avec une habileté consommée ; mais le mauvais œil n'a pas cessé d'exercer sa maligne influence sur M. Carafa, même à l'égard de son chef-d'œuvre, de *Masaniello*. L'ouvrage a été joué par Féréol, Chollet, Boulard, Mme Pradher et Mlle Prévost.

LJUBAVI ZLOBA, opéra en langue croate, paroles de Demetès, musique de Varoslav Lisinski, représenté sur le théâtre d'Agram (Croatie) en 1846.

LOBZOWIANIE, opéra-comique en langue polonaise, musique de Pierre Studzinski, représenté à Varsovie vers 1850.

LOCANDA (LA) [*l'Hôtellerie*], opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté en Italie vers 1771.

LOCANDA (LA) [*l'Hôtellerie*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Londres vers 1790, puis joué à Naples sous le titre : *Il fanatico in Berlina.*

LOCANDA DE' VAGABONDI (LA), opéra-bouffe italien, musique de Paër, représenté à Parme en 1789.

LOCANDIERA (LA) [*l'Hôtellière*], opéra italien en trois actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1773.

LOCANDIERA (LA) [*l'Hôtellière*], musique de Bondineri, représenté à Florence en 1786.

LOCANDIERA (LA) [*l'Hôtellière*], farce italienne, musique de François Basili, représentée à Rome vers 1789.

LOCANDIERA SCALTRA (LA) [*l'Hôtellière rusée*], opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1790, et à Paris le 19 août 1805.

LOCANDIERA (LA) [*l'Hôtellière*], opéra-bouffe, musique de J.-S. Mayer, représenté au théâtre Berico, à Vicence, en 1800.

LOCANDIERA (LA) [*l'Hôtellière*], opéra-bouffe italien en quatre actes, musique de Emilio Usiglio, représenté sur le théâtre de Victor-Emmanuel, à Turin, en septembre 1861.

LOCANDIERA ASTUTA (LA) [*l'Hôtellière rusée*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1792.

LOCANDIERA DI SPIRITO (LA) [*l'Hôtellière, femme d'esprit*], opéra-bouffe en deux actes, musique de Dominique Auletta, représenté à Naples vers 1820.

LOCANDIERA SCALTRA (LA) [*l'Hôtellière rusée*], opéra italien, musique de Federici, représenté à Paris en 1812.

LOCATAIRE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Sewrin, musique de Gaveaux, représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique (salle Favart), le 26 juillet 1800. Cette pièce est amusante et la musique l'accompagne assez bien de ses airs de vaudeville. Nous signalerons les couplets chantés par Apolline : *Je vois des jaloux en Espagne;* ceux d'Ormond : *C'est un admirable jardin que le jardin des Tuileries*, et un petit trio. Cet opéra-comique a été joué par Solié, Gavaudan, Dozainville, Moreau et Mme Gavaudan.

LOCK AND KEY (*la Serrure et la clef*), intermède anglais, musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1796.

LODOÏSKA, comédie héroïque en trois actes, paroles de Fillette-Loreaux, musique de Cherubini, représentée au théâtre Feydeau le 18 juillet 1791. Cet ouvrage remarquable fut accueilli avec enthousiasme par les connaisseurs. La musique dramatique entrait en France dans une nouvelle voie. Les effets de l'harmonie et de l'orchestration venaient fortifier ceux de la diction lyrique et de la mélodie. Ce que Gluck avait imaginé incidemment en vue de l'expression passionnée, ce que Mozart avait constamment pratiqué dans ses opéras allemands ou italiens, Cherubini l'érigeait en principe, et, par la constance et la perfection de ses beaux travaux, fondait une école savante, consciencieuse, distinguée et favorable au développement de l'imagination des musiciens. Il est de toute évidence qu'en écrivant les opéras de *Démophon* et de *Lodoïska*, Cherubini a ouvert la voie à Méhul, à Lesueur, à Spontini. Les lecteurs qui ne connaissent pas le livret de *Lodoïska* peuvent s'en faire une idée en

réunissant les principaux épisodes de *Richard Cœur-de-lion* et de *Fidelio* (voir ces articles). Quant à la musique, il est bien regrettable qu'aucun directeur de théâtre ne songe à la faire entendre de nouveau. Les morceaux de la partition de *Lodoïska* ne sauraient être exécutés dans les salons, en raison de leur forme toute symphonique. On ne peut se rendre compte de leur haute valeur que par une étude approfondie et à laquelle les musiciens seuls peuvent se livrer. Néanmoins l'ouverture a été souvent jouée dans les concerts. On trouve dans tout l'ouvrage un style noble et soutenu, des masses admirables et profondes, des modulations riches et variées qui l'empêchent de vieillir. Je ne crains pas de dire qu'après plus de soixante-dix ans, *Lodoïska* offre moins de rides que n'en ont la plupart de ses filles.

LODOÏSKA ou **LES TARTARES**, comédie en trois actes, en prose, paroles de Dejaure, musique de Kreutzer, représentée aux Italiens le 1er août 1791. Le sujet de la pièce est le même que celui du poëme de Fillette-Loreaux : loin d'être une comédie, la pièce de Lodoïska est un drame sombre et lugubre : l'action se passe sur les frontières de la Pologne, dans un pays exposé aux incursions des Tartares. Dans la scène première, on voit passer sur le théâtre des jeunes captives emmenées par un parti de ces barbares commandé par Titsikan. Celui-ci se propose de faire le siége d'un château dont on aperçoit les tours. Le comte de Lowinski, suivi de son fidèle écuyer Albert, est à la recherche de sa maîtresse Lodoïska, fille de Lupanski. Plutôt que d'accorder la main de sa fille au comte qui a aidé Poniatowski à monter sur le trône de Pologne, le vieillard l'a fait sortir de Varsovie et l'a confiée à son ami Boleslas. Celui-ci, abusant des droits de l'hospitalité et épris des charmes de Lodoïska, veut la contraindre à l'épouser; ne pouvant triompher de sa résistance, sa passion se change en fureur et il enferme la malheureuse fille dans une tour, espérant ébranler sa constance par les ennuis d'une étroite captivité. Au moment où le comte et Albert arrivent près du château de Boleslas, Titsikan les attaque; mais il est désarmé et ne doit la vie qu'à la générosité de Lowinski. Après cet incident qui doit avoir plus tard son influence sur le dénoûment, le comte, en examinant le château, voit tomber à ses pieds une tuile à laquelle un billet a été attaché. Il reconnaît l'écriture de sa maîtresse qui a employé ce moyen pour obtenir quelque secours du dehors. Lowinski se décide à entrer dans le château. Il demande l'hospitalité que Boleslas lui accorde toutefois avec défiance. Au second acte, Lodoïska sur la terrasse d'une tour, respire l'air du matin et se plaint de sa destinée. Cette scène est touchante et elle a été bien traitée par le musicien; la captive déplore la mort de son amant que Boleslas lui a fait annoncer. Le comte, caché, l'entend et ne peut se découvrir; Boleslas surprend ses hôtes, les traite d'espions et n'accorde la vie à Lowinski qu'à la condition qu'il confirmera de sa propre bouche à Lodoïska la nouvelle de la mort du comte. Cette perfidie amène l'entrevue et la reconnaissance des deux amants en présence même de Boleslas. Mais, avant qu'ils n'aient eu le temps de se concerter, le vieux Lupanski arrive et vient chercher sa fille; il voit avec le plus grand étonnement Lowinski au château et apprend avec indignation la conduite de celui qu'il croyait son ami. Il déclare que ni l'un ni l'autre ne peuvent prétendre à épouser Lodoïska et il se dispose à emmener celle-ci lorsque Boleslas enflammé de fureur s'oppose à leur départ et les retient tous prisonniers. Sur ces entrefaites, on accourt annoncer qu'une troupe de tartares entoure le château. On en prépare la défense. Au point de vue dramatique, il y a là un très-beau motif de finale. On ne baisse pas le rideau pendant l'entr'acte. Des troupes d'hommes armés passent et repassent sur la scène. Les Tartares s'emparent du château; Boleslas en fait sauter la plus grande partie et se précipite lui-même dans les flammes. Titsikan délivre les prisonniers et Lupanski consent à l'union de Lodoïska avec le comte Lowinski. La partition est l'œuvre la plus remarquable de Kreutzer. Les combinaisons harmoniques ne sont pas très-fécondes. Le compositeur a trop souvent recours à l'emploi de l'accord de septième diminuée ; mais l'expression est forte et juste; et on sent qu'il a la volonté de toujours peindre les situations. Une introduction tient lieu d'ouverture. Le chœur des jeunes captives qui se détache sur une marche tartare a du caractère. Nous signalerons l'air de Lowinski (haute-contre) : *Lodoïska, ma tendre amie*, et l'air de Titsikan (basse) : *Comme moi jadis Alexandre*. Les chœurs offrent des longueurs insupportables et complétement inutiles; cette longueur n'est rachetée par aucun développement harmonique intéressant. Le deuxième acte est le mieux traité. Le récitatif de Lodoïska : *Comme l'air est tranquille*

et frais, est bien accompagné par l'orchestre et la romance : *La douce clarté de l'aurore*, est un morceau inspiré. Le duo entre Boleslas et sa captive est lourd et peu concertant. Le grand finale : *Il faut à nos vœux consentir*, est le morceau capital de l'ouvrage. Il a de la chaleur et de belles qualités scéniques. Dans le troisième acte, nous signalerons la marche tartare, et les couplets en *si* mineur de Titsikan *Pour votre général vainqueur*. L'opéra de *Lodoïska* pourrait être l'objet d'une reprise intéressante.

LODOÏSKA, opéra romantique, musique de Storace, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1794.

LODOÏSKA, opéra italien, musique de J.-S. Mayer, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, et à la Scala de Milan, en 1796.

LODOÏSKA, opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1798.

LÆCHERLICHE WERBUNG (DIE) [*la Cour ridicule*], opéra-comique en deux actes, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Vienne en 1801.

LŒWENBRUNN, opéra allemand, musique de Seyfried, représenté sur le théâtre Schikaneder, à Vienne, en 1797.

LOHENGRIN, opéra romantique de Richard Wagner, représenté pour la première fois à Weimar dans le mois de septembre 1850. Franz Listz conduisit l'orchestre et à cette reçut des artistes l'hommage d'un bâton de mesure en argent. Le prélude de *Lohengrin* a été exécuté assez souvent à Paris pour qu'on puisse apprécier la manière du fameux agitateur allemand. Malgré l'enthousiasme de la colonie germanique, les auditeurs de cette symphonie, trop développée pour mériter le nom de prélude, n'ont pu y voir autre chose qu'une suite d'effets acoustiques, un *crescendo* habilement ménagé, un trémolo persistant sur la chanterelle et aboutissant à une rentrée sonore des instruments de cuivre, et cela sans l'ombre d'une idée; c'est un défi audacieux porté à ce qu'on est convenu jusqu'à présent d'appeler la musique. Le chœur des fiançailles mérite d'être signalé, sans cependant offrir de ces beautés qui s'imposent à tous les gens de goût. Le reste de la partition nous a paru long, confus, affublé d'une harmonie si tourmentée, qu'elle est en complet désaccord avec son nom, enfin et surtout ennuyeux. Le lecteur qui voudra parcourir les mille méandres qu'offrent les aventures de *Lohengrin* et analyser la partition, pourra s'aider du livre écrit par l'infortuné Gasperini en faveur du système de son ami M. Richard Wagner, et du long et consciencieux travail publié par M. Reyer sur l'opéra de *Lohengrin*, dans le *Journal des Débats* (1re quinzaine d'octobre 1868).

LOI TARTARE (LA), opéra allemand, musique de Benda, représenté à Gotha vers 1774.

LOI TARTARE (LA), opéra allemand, musique de Eberhard, représenté à Hanau en 1780.

LOI TARTARE (LA), opéra allemand, musique de Zumsteeg, représenté au théâtre Ducal de Stuttgard vers 1790. Cet ouvrage n'a pas été gravé.

LOIN DU BRUIT, opérette en un acte, paroles de M. Galoppe d'Onquaire, musique de M. Paul Bernard, représentée dans les salons de Mme Orfila, en décembre 1859.

LOIS DE LA CHEVALERIE (LES), opéra allemand, musique de Koller, représenté au théâtre de la Cour, à Munich, à la fin du XVIIIe siècle.

LOLA LA GADITANA (*Lola, la Bohémienne*), opéra espagnol, musique de Soriano-Fuertes, représenté à Cadix vers 1850.

LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA (I) [*les Lombards à la première croisade*], opéra italien en quatre actes, livret de Solera, d'après un poëme de Grossi, musique de M. Verdi, représenté à Milan le 11 février 1843, et au Théâtre-Italien, à Paris, le 10 janvier 1863. Le libretto est très-chargé de situations violentes, d'assassinats et de scènes religieuses. La partition offre une déclamation lyrique vigoureuse, et plusieurs beaux morceaux : dans le premier acte, la *preghiera : Salve Maria*, et le quintette large et énergique du finale; dans le second, le chœur des ambassadeurs, la scène de Pagano : *Ma quando un suon terribile*, le chœur des esclaves, le cantabile de Giselda : *Se vano è il pregare;* dans le troisième acte, on remarque le chœur de la procession, le duetto entre Giselda et Oronte, dans lequel M. Verdi a intercalé un andantino suave et accompagné avec une *dolcezza* tout italienne; mais le morceau capital de l'ouvrage est le magnifique trio qui termine cet acte. Le quatrième n'offre rien de saillant, si ce n'est peut-être l'hymne chanté par les croisés. La majeure partie des morceaux de cet ouvrage a été employée par le

compositeur dans l'opéra de *Jérusalem,* représenté à l'Opéra français, et qui a été chanté admirablement par Alizard et Duprez. Naudin, Bartolini et Mme Frezzolini ont chanté la partition italienne. (V. l'article JÉRUSALEM.)

LONGE NASE (DIE) [*le Long nez*], opéra-comique allemand, musique de Braun (Joseph), représenté à Kœnigsberg en 1825.

LOOS DER GŒTTER (DAS) [*la Destinée des dieux*], opéra allemand, musique de Fribertii, représenté à Passaw. Cet artiste était à Vienne, en 1770, en qualité de chanteur de la chapelle impériale.

LORBEERBAUM UND BETTELSTAB, ODER DREI WINTER EINES DEUTSCHEN DICHTERS (*Laurier et bâton de mendiant*, ou *Trois hivers d'un poëte allemand*), comédie en trois actes, mêlée de chants, de C. Holtey, musique de Rietz, représentée au théâtre de Kœnigstadt, de Berlin, le 13 février 1833.

LORBEER UND BETTELSTAB (*Laurier et bâton de mendiant*), opéra allemand, musique de Weitzmann, représenté à Reval vers 1836.

LORD OF THE MANOR (THE) [*le Seigneur campagnard*], opéra anglais, musique de W. Jackson, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1780.

LORD SUPPOSÉ (LE), opéra-comique en trois actes, paroles d'Aisemont, musique de Chartrain, représenté à la Comédie-Italienne le 22 février 1776.

LORELEI, opéra allemand, musique de W.-H. Heinze, représenté à Breslau en 1746.

LORELEI, opéra allemand, paroles de M. Molitor, musique de Lachner, représenté au théâtre de la Cour, de Munich, en 1846. Le sujet du texte est très-heureux ; il se rattache à une de ces traditions de féerie et de merveilleux fantastique dont les bords du Rhin sont peuplés. Lorelei est une nymphe, une sirène du Rhin, qui attire le nocher par ses chants et l'entraîne ainsi à sa perte. La musique a des longueurs; quelques morceaux ont été applaudis ; cependant l'ouvrage n'a pas eu beaucoup de succès.

LORELEY, opéra anglais, livret tiré de la pièce allemande, musique de Vincent Wallace, écrit vers 1850. L'ouverture est une symphonie d'un caractère fantastique, conçue dans le style de Weber; exécutée plusieurs fois à Paris dans les concerts populaires de musique classique, elle a obtenu du succès et contribué à faire connaître en France le mérite du compositeur irlandais.

LORELEY, symphonie vocale, paroles de Müller, musique de F. Hiller, exécutée à Vienne en décembre 1861.

LORELEY, opéra allemand, paroles de M. Geibel, musique de M. Max Bruch, représenté à Cologne en août 1864.

LORENZINO DE' MEDICI, opéra italien, musique de Pacini, représenté à Modène vers 1850.

LORENZO, CHEF DE BRIGANDS, opéra-comique autrichien, musique de Kinki, représenté à Josephstadt vers 1820.

LORETTA, musique de Lavenu, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1848.

LOTARIO, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres le 2 décembre 1729.

LOTTE AM HOFE (*Charlotte à la cour*), opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, écrit à Leipzig vers 1765.

LOUIS, opéra en quatre actes, musique de De Pellaert, représenté à Bruxelles en 1838.

LOUIS IX EN ÉGYPTE, opéra en trois actes, paroles de Guillard et Andrieux, musique de Lemoyne, représenté à l'Académie royale de musique le 15 juin 1790. La scène principale est celle où Louis IX, près d'être massacré par les assassins envoyés par le soudan, triomphe de leur fureur par sa grandeur d'âme. La musique n'est pas à la hauteur du sujet. On ne peut remarquer dans la faible partition de Lemoyne qu'un air : *Je veux réparer leurs malheurs*, et deux romances, l'une : *O ma mère, ma tendre mère*, et l'autre : *Du Français asservi j'ai su briser les chaînes.* Voilà pourtant la musique que le public préférait alors à celle de Sacchini.

LOUISA STROZZI, opéra italien, musique de Louis Ronzi, représenté à Venise en 1844.

LOUISE, opéra-comique, musique de Benda (Louis), représenté à Kœnigsberg en 1791.

LOUISE, opéra-comique allemand, musique de Jester, représenté à Berlin vers 1775.

LOUISE MILLER, opéra en quatre actes, paroles de M. B. Alaffre, musique de Verdi. Cet opéra avait été représenté à Naples en 1849, et au Théâtre-Italien le 7 décembre 1852. M. B. Alaffre a traduit en français le livret de Cammarano, et la partition a été exécutée sans changement sur cette scène lyrique le 2 février 1853. Les morceaux les plus remarqués ont été la cavatine de Louise,

le quatuor du troisième acte, la romance de Rodolphe et la scène de l'imprécation. Morelli, Gueymard, Merly, Depassio, Mlle Masson et Mme Bosio ont interprété cet ouvrage. (V. LUISA MILLER.)

LOUISE ou **LA MALADE PAR AMOUR**, opéra-comique en un acte, paroles de Hoffman, musique de Solié, représenté au théâtre Feydeau le 16 avril 1804.

LOUP ET L'AGNEAU (LE), opérette en un acte, paroles de MM. Chol de Clercy et H. Messant, musique de M. F. Barbier, représenté au théâtre Déjazet en octobre 1862. On a remarqué la jolie romance : *Frêles calices*, accompagnée par le cor anglais.

LOUP-GAROU (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et Mazères, musique de Mlle L. Bertin, représenté à l'Opéra-Comique le 10 mars 1827.

LOUP-GAROU (LE), opérette en un acte, paroles de M. Jules Delahaye, musique de M. Adolphe Nibelle, représentée aux Folies-Nouvelles en janvier 1858.

LOVE AMONG THE ROSES (THE) [*l'Amour parmi les roses*], opérette anglaise, musique de Kitchiner, représentée à Londres, vers 1810.

LOVE AND MONEY (*Amour et Argent*), farce anglaise, musique de Samuel Arnold, représentée à Hay-Market en 1795.

LOVE AT LOSS (THE) [*l'Amour en défaut*], opéra anglais, musique de Finger, représenté à Drury-Lane en 1701.

LOVE FOR LOVE (*Amour pour amour*) opéra-comique anglais, livret de Congrève, musique de Finger, représenté au théâtre de Lincoln's-inn-Fields en 1695.

LOVE IN A BLAZE, opéra irlandais, musique de Stevenson, représenté à Dublin vers 1798.

LOVE IN A CAMP (THE) [*l'Amour au camp*], opéra anglais, musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1785.

LOVE IN A CITY (THE) [*l'Amour à la ville*], opéra anglais, musique de Dibdin, représenté à Londres en 1767.

LOVE IN A TUB (THE) [*l'Amour dans un tonneau*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Londres en 1806.

LOVE IN A VILLAGE (THE) [*l'Amour au village*], opéra anglais, musique de Charles-Frédéric Abel, représenté à Londres en 1760.

LOVE IN THE EAST (THE) [*l'Amour en Orient*], opéra-comique anglais, musique de Linley, représenté à Drury-Lane en 1788.

LOVE MAKES A MAN, OR THE GOOD FORTUNE (*l'Amour fait l'homme* ou *la Bonne fortune*), livret de Cibber, musique de Finger, représenté à Drury-Lane en 1701.

LOVE'S PARADISE (THE) [*le Paradis de l'amour*], opéra anglais, musique de Purcell (Daniel), représenté à Londres vers 1770.

LOVE'S TRIUMPH (THE) [*le Triomphe de l'amour*], opéra anglais, musique de Wallace, représenté au théâtre de la Reine, à Londres, au mois de novembre 1862.

LOVES OF ERGASTO (THE), mélodrame, musique de Greber, représenté au théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1705.

LOVE OF MARS AND VENUS (THE) [*les Amours de Mars et de Vénus*], livret de Motteaux, musique de Finger, représenté au théâtre de Lincoln's-inn-Fields en 1696.

LOYSE DE MONTFORT, cantate, paroles de MM. Emile Deschamps et Emilien Pacini, musique de M. Bazin, représentée à l'Académie royale de musique le 7 octobre 1840. Cet intermède lyrique est l'œuvre de concours qui a valu à M. Bazin le grand prix de Rome. Il fut accueilli avec faveur par le public. On a remarqué la romance chantée par Gaston de Montfort : *Reine des cieux, prends sous ton aile l'épouse en deuil;* le trio sans accompagnement : *C'est l'étoile dans la nuit*, et le duo : *Tant d'amour m'entraine.* Marié, Derivis et Mme Stoltz ont interprété avec talent cet épisode émouvant du temps de la Ligue.

LUCAS, opéra-comique, musique de Rigel (Henri-Joseph), représenté aux Beaujolais vers 1775.

LUCAS ET BARBE, opéra-comique, musique de Benda, représenté à Gotha vers 1775.

LUCAS ET JEANNETTE, opéra-comique, musique de J.-C. Kaffka, représenté au théâtre de Breslau vers 1780.

LUCAS ET JEANNETTE, opéra-comique, musique de Beckmann, représenté à Hambourg en 1782.

LUCAS NOTARAS CUM FILIIS PERFIDI

MAHOMETI VICTIMA, drame latin, musique de Eberlin (Jean), représenté le 3 septembre 1753. Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des Bénédictins de Salzbourg.

LUCETTE, comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, paroles de Piccinni fils, musique de Piccinni père, représentée au Théâtre-Italien le 30 décembre 1784. Cet ouvrage offre peu d'intérêt.

LUCETTE, opéra-comique en trois actes, paroles de Lantier, musique de Fridzeri, représenté à la Comédie-Italienne le 18 août 1785.

LUCETTE ET LUCAS ou **LA PAYSANNE CURIEUSE**, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de Forgeot, musique de Mlle Dezède, fille du compositeur de ce nom; représentée aux Italiens le 8 novembre 1781. Cette jeune musicienne était alors âgée de quinze ans; on ne connaît d'elle que ce petit ouvrage.

LUCIA DI LAMMERMOOR, opéra en trois actes, livret de Cammarano, musique de Donizetti, représenté pour la première fois, à Naples, en 1835. On peut regarder cet opéra comme le chef-d'œuvre du maître; car depuis l'introduction jusqu'au dernier finale, l'inspiration se soutient sans défaillir. Après avoir été jouée en Italie et y avoir obtenu un brillant succès, *Lucie de Lammermoor* apparut avec non moins d'éclat sur la scène française et au Théâtre-Italien. MM. Alphonse Royer et G. Waëz traduisirent le poëme en français, et l'opéra fut joué au théâtre de la Renaisssance le 10 août 1839. On le représenta ensuite à l'Académie royale de musique le 20 février 1846. Il est toujours resté au répertoire des Italiens et à celui de l'Opéra. Malgré la faiblesse des exécutants qui l'interprètent parfois, il fait toujours les délices des véritables amateurs de musique dramatique. « Donizetti, dit M. Scudo (*Littérature musicale*), doit occuper le premier rang après le rang suprême qui appartient au génie. Il sera classé dans l'histoire de l'art immédiatement après Rossini, dont il a été le plus brillant disciple, et vivra dans la postérité par son chef-d'œuvre de *Lucie*, l'une des plus charmantes partitions de notre siècle. Pour caractériser à la fois la noblesse de son caractère et la tendresse de son talent, il ne faudrait qu'écrire au bas de son portrait ces mots de l'air final de *Lucie : O bell' alma innamorata!* » Dans cette œuvre, Duprez se révéla chanteur de premier ordre. Le roman de Walter Scott, d'où le sujet du poëme a été tiré, est trop connu pour que nous fassions l'analyse de la pièce. Ce chef-d'œuvre a été écrit à Naples en 1835 pour le célèbre chanteur Duprez et pour Mme Persiani. Le succès de la musique et du ténor amena l'un et l'autre à Paris. *Edgar* se dirigea vers l'Opéra français, et *Lucie* fut accueillie aux Italiens, où elle débuta en 1837, en compagnie de Rubini, Tamburini, Morelli. Le rôle de Lucie fut tenu ensuite, aux Italiens, par Mmes Castellan, Caroline Duprez, Frezzolini, de La Grange; celui d'*Edgar*, en 1845, par Moriani, excellent ténor et récemment avec éclat par Fraschini. Ronconi n'a été effacé par aucun successeur dans le rôle d'Asthon. A l'Opéra français, Duprez a été incomparable d'énergie, de passion, de fureur, de désespoir, dans les scènes de la fontaine, du contrat, de l'anathème et des tombeaux. Mlle Nau était ravissante dans le rôle de Lucie. Sa voix limpide, légère, ses grâces décentes, sa vocalisation si pure, tout contribuait à former en elle le type de la jeune et sympathique Ecossaise. Nous ne devons pas oublier Roger, qui a joué le rôle d'Edgar avec distinction et chaleur. La musique de *Lucie* a une originalité soutenue qu'on ne rencontre pas au même degré dans les autres opéras de Donizetti. Une teinte de mélancolie, répandue sur toutes les parties de l'ouvrage, lui donne le caractère d'unité si rare dans les partitions italiennes. C'est une œuvre inspirée d'un bout à l'autre. Après un chœur de chasseurs qui sert d'introduction, le récitatif commence et amène l'air d'Asthon : *D'un amour qui me brave*, coupé à l'italienne, et dont le second mouvement est accompagné par le chœur. La scène de la fontaine se compose de l'air délicieux de Lucie : *O fontaine, ô source pure!* et du grand duo où la force et la grâce se marient heureusement; le larghetto : *Sur la tombe de mon père ;* l'ensemble : *De tes yeux éteins la flamme,* en fournissent l'exemple. L'allegro de ce duo est devenu populaire. Au deuxième acte, le duo entre le frère et la sœur offre un chant de violons sur lequel la phrase vocale trace une mélodie ferme et expressive; le larghetto avec la ritournelle des flûtes est d'un charme infini; le passage : *L'ingrat te délaisse*, offre des appogiatures d'un effet excellent. Malheureusement l'allegro, quoique à quatre temps, rappelle la phrase à trois temps du duo du premier acte. Après un petit chœur sans prétention, qui repose l'esprit du spectateur;

Suivons l'amant qui nous conduit, on arrive à la scène la plus importante de l'ouvrage, à la scène du contrat, au magnifique sextuor : *J'ai pour moi mon droit, mon glaive.* Ce morceau réunit toutes les qualités de ce genre de composition, et il en est devenu le type pour bien des musiciens en vogue qui ont pris la coupe, le rhythme, l'agencement même des parties, et qui ont produit, avec ces éléments bien largement disséminés dans des mesures à neuf-huit et à douze-huit, des finales très-applaudis. Donizetti a écrit plus simplement cette page immortelle, à trois-quatre avec des sixains à l'orchestre et des triolets aux parties vocales, et il a trouvé une combinaison telle qu'elle exprime fortement et simultanément le désespoir de Lucie, le caractère vil de Gilbert, la passion d'Edgar, l'étonnement d'Arthur, la fureur d'Asthon et l'effroi de Raimond. L'anathème prononcé par Edgar et la strette du finale terminent le second acte. Le troisième renferme des beautés d'un caractère différent. Il est vrai qu'il débute, comme les deux autres, par un chœur assez court, mais il nous semble que cette répétition du même effet, qui pourrait être considérée comme une marque d'impuissance dans une œuvre médiocre, est ici très-motivée. Ces trois chœurs font une diversion suffisante aux impressions dramatiques et lugubres du poëme et de la musique. Ils sont courts, élégants, et l'accompagnement du dernier ne manque pas d'une grâce piquante. Après le chœur de la noce a lieu la scène du défi. On la supprime à la représentation, du moins à Paris, et cependant elle est fort belle ; la jalousie d'Edgar, perfidement excitée par Asthon, y est accentuée avec vérité. Quant à la scène de la folie, elle est jusqu'à présent la plus belle qui soit au théâtre, et la mieux écrite pour faire valoir la chanteuse sans gêner le jeu de l'actrice. La réminiscence des motifs les plus tendres ajoute une grande tristesse à l'égarement de Lucie. Peut-être trouvera-t-on avec quelque raison que l'andantino : *Je vais loin de la terre*, a des formes trop régulières et offre un discours trop suivi pour être chanté par une insensée. La scène des tombeaux, le récitatif : *Tombe de mes aïeux !* l'air : *Bientôt l'herbe des champs croîtra*, l'intervention du chœur apprenant à Edgar la mort de Lucie, tout cela est grand, vraiment tragique et a comme un parfum d'antiquité. On songe à l'*Orestie* du vieil Eschyle, malgré la différence des âges et des moyens. Il ne faut pas oublier que l'opéra de *Lucie* a été composé en Italie, et que Donizetti, né à Bergame, n'avait aucune raison de s'affranchir des usages italiens ; c'est pourquoi cet ouvrage, si sérieux, empreint d'une si profonde mélancolie, se termine par une cavatine ; mais l'auteur a su trouver dans son cœur une inspiration heureuse, touchante ; il a fait usage d'une déclamation naturelle, et à la fin, son âme de poëte et d'artiste s'exhale en accents déchirants. Le succès de cette cavatine : *O bell' alma innamorata, O bel ange, dont les ailes*, a été aussi grand en France qu'il l'avait été à Naples, à Milan, où le talent de Duprez l'avait rendue populaire. Quelques semaines après le succès de son ouvrage, Donizetti quittait Paris pour redemander à son pays natal un surcroît d'existence intellectuelle que la production de soixante opéras avait épuisée. Il est mort deux ans après, le 8 avril 1848.

LUCIFER, tragédie lyrique de Vondel, musique de M. Van Eyken, représentée à Amsterdam le 12 mai 1858.

LUCILE, comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Marmontel, musique de Grétry, représentée aux Italiens le 5 janvier 1769. Le livret offre des scènes dramatiques que le compositeur a traitées avec son heureuse sensibilité naturelle. C'était le second ouvrage qu'il faisait représenter à Paris, et il eut beaucoup de succès. Le touchant quatuor : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille*, aurait suffi pour faire réussir la pièce. Après avoir servi à consacrer les fêtes de famille, les réunions amicales et les distributions de prix, ce chant eut une certaine fortune politique. Lorsque les Bourbons revinrent en France, partout où ils se montraient, les musiques jouaient l'air : *Où peut-on être mieux*, et le public chantait les paroles. La malice gauloise s'en est emparée aussi ; un soir, on représentait dans une salle de province la tragi-comédie de *Samson.* Arlequin luttait sur le théâtre avec un dindon qui se réfugia dans une loge d'avant-scène occupée par des employés des droits réunis, et le parterre d'entonner l'air : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?* L'analyse détaillée que donne Grétry de cette pièce prouve tout au moins le travail qu'elle lui a coûté. Le monologue de Blaise : *Ah! ma femme, qu'avez-vous fait?* produisait un effet pathétique que le compositeur attribue en partie à l'interprétation excellente de l'acteur Cailleau. C'est un acte de modestie à enregistrer ; le musicien liégeois n'en fournit guère l'occasion.

LUCINDA, opéra anglais en trois actes, musique d'Ellerton, compositeur anglais, représenté à Bade vers 1835.

LUCINDA ED ARMIDORO, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1779.

LUCIO PAPIRIO, DITTATORE, opéra italien, livret de Antonio Salvi, musique de Predieri (Luc-Antoine), représenté à Venise en 1715.

LUCIO PAPIRIO, DITTATORE, opéra italien, livret de Antonio Salvi, musique de Orlandini, représenté à Venise en 1718.

LUCIO PAPIRIO, DITTATORE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Pollarolo, représenté à Venise en 1721.

LUCIO PAPIRIO, DITTATORE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1731.

LUCIO PAPIRIO, DITTATORE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Giacomelli (Geminiano), représenté à Vérone, sur le théâtre de la Société philharmonique, en 1734.

LUCIO PAPIRIO, DITTATORE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Porpora, représenté à Venise en 1737.

LUCIO PAPIRIO, DITTATORE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Leo, représenté à Naples.

LUCIO PAPIRIO, DITTATORE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1742.

LUCIO PAPIRIO, DITTATORE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1745.

LUCIO PAPIRIO, DITTATORE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1771.

LUCIO PAPIRIO, DITTATORE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Marinelli, représenté à Naples vers 1791.

LUCIO PAPIRIO DITTATORE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Caldara, représenté sur le théâtre de la Cour, pour la fête de Charles VI, empereur des Romains, par l'ordre d'Elisabeth-Christine, impératrice régnante, à Vienne en 1719, puis sur le théâtre Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1721.

LUCIO SILLA, opéra italien, musique de Chrétien Bach, représenté à Londres vers 1772.

LUCIO SILLA, opéra italien, musique de Mozart, représenté à Milan en décembre 1772. Mozart n'était âgé que de seize ans lorsqu'il écrivit cet ouvrage, qui eut autant de succès que son opéra de *Mithridate*, joué deux ans auparavant.

LUCIO SILLA, opéra italien, musique de Anfossi, représenté à Venise en 1774.

LUCIO VERO, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Pollarolo, représenté à Venise, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome, en 1700.

LUCIO VERO, opéra italien, musique de Perti, représenté à Bologne en 1717.

LUCIO VERO, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1727.

LUCIO VERO, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Araja, représenté à Venise, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome, en 1735.

LUCIO VERO, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Sacchini, représenté au théâtre Saint-Charles le 4 novembre 1764.

LUCIO VERO, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Ariosti, représenté à Londres en 1726.

LUCIUS VERUS, opéra alllemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1729.

LUCRÈCE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1705.

LUCRÈCE, opéra allemand, musique de Marschner, représenté à Dresde en 1822.

LUCREZIA, opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1676.

LUCREZIA BORGIA, opéra italien en trois actes, livret de Felice Romani, musique de Donizetti, représenté pour la première fois sur le théâtre de la Scala, à Milan, dans la saison du carnaval de 1834. Cet ouvrage fut d'abord froidement accueilli, quoique exécuté par Mme Lalande, Mlle Brambilla et Pedruzzi. La canzone chantée par la Brambilla, au second acte, obtint immédiatement un grand succès. Quand on donna cet opéra au Théâtre-Italien de Paris, le 27 octobre 1840, M. Victor Hugo revendiqua son droit de propriété littéraire devant les tribunaux, et ga-

gna son procès. Pour continuer à jouer la pièce, on dut changer le lieu de la scène, les costumes et l'époque. *Lucrezia* devint la *Rinegata*, et les Italiens de la cour de Borgia furent transformés en Turcs. On reprit ainsi cet opéra sous ce titre de : la *Rinegata*, le 14 janvier 1845. Plus tard, les auteurs français se montrèrent plus traitables, et, moyennant une indemnité convenue, on put jouer sous leur véritable titre : *Ernani*, *Lucrezia*, *Linda di Chamouni*, la *Gazza ladra*, etc. L'action de l'opéra de *Lucrèce Borgia* se passe à Venise et à Ferrare. La toile se lève sur la fin d'un bal, pendant lequel plusieurs jeunes seigneurs parlent assez mal de Lucrezia, qu'ils détestent. L'un d'eux, Gennaro, s'endort sur un siége; Lucrèce entre masquée dans la salle du bal, et réveille le jeune capitaine en lui donnant un baiser. Gennaro se croit en bonne fortune, ouvre son âme à cette femme et lui parle des regrets qu'il éprouve d'ignorer le nom de sa mère. L'émotion qu'elle montre en l'écoutant prouve qu'elle parle à son fils. Les seigneurs reviennent, arrachent à Lucrèce son masque, lui reprochent ses crimes et ils lui font essuyer ces opprobres en présence de son fils. Au deuxième acte, le duc de Ferrare voit dans Gennaro un rival, et se préoccupe des moyens de le perdre. Le jeune homme, rebelle aux avances de Lucrèce, partage l'horreur qu'elle inspire à ses amis. Avec la pointe de son poignard, il efface sur le fronton du palais ducal la première lettre de l'inscription, qui n'offre plus aux regards que le mot : *Orgia*. Lucrèce demande à son mari de la venger. Lorsqu'elle apprend que le coupable est Gennaro, elle demande sa grâce; mais le duc est inflexible; il feint de se réconcilier avec le jeune homme, mais il met du poison dans le vin qu'il lui verse. Lucrèce, au moyen d'un antidote, conserve la vie à son fils. Au troisième acte, Lucrèce a préparé sa vengeance contre les seigneurs qui l'ont insultée à Venise. Au moment où ceux-ci se livrent à une orgie et font de copieuses libations, se croyant chez la princesse Negroni, Lucrèce paraît et leur déclare qu'ils sont chez elle, qu'elle a fait préparer pour eux cinq cercueils qui les attendent lorsque le poison qu'ils viennent de boire à longs traits aura mis fin à leurs jours. Lucrèce ignorait que Gennaro se trouvait parmi ces seigneurs. Il dit alors qu'il faut un sixième cercueil, parce qu'il doit partager le sort de ses amis. En vain Lucrèce le presse de prendre du contre-poison; en vain elle lui révèle qu'il est son fils. Il est trop tard; Gennaro tombe mourant entre ses bras. Nous ne croyons pas que la musique soit propre à exprimer de telles horreurs; et cela est heureux pour nous. Loin de reprocher à Donizetti son impuissance, on serait tenté de le remercier d'avoir comme dissimulé sous les voiles de sa mélodie, sous d'harmonieuses cantilènes, des situations qui eussent été intolérables sans cet adoucissement. L'ancienne école italienne, dont Donizetti a été le dernier représentant, savait idéaliser les scènes les plus réellement violentes et atteindre ainsi le but suprême de l'art. Qu'on se rappelle les scènes terribles de *Sémiramis*. Quelle force et quelle grâce dans ce chef-d'œuvre de Rossini! Le système réaliste qui a prévalu depuis n'a pas fait oublier non plus le quatrième acte de la *Favorite* et la scène du cimetière de *Lucie*. M. Verdi ne peut manquer quelque jour de mettre en musique le *Richard III* de Shakspeare; nous verrons alors jusqu'où peut aller le système de l'effet à outrance. En attendant, bornons-nous à signaler dans *Lucrezia Borgia*, qui n'est après tout qu'un opéra de second ordre dans l'œuvre générale de Donizetti, les parties les plus saillantes. Parmi les morceaux scéniques, nous rappellerons le chœur d'introduction : *Bella Venezia*, dont la strette est pleine de verve et entraînante; le finale du premier acte; au troisième, la dispute de l'orgie et un chœur intéressant; les romances et les cavatines sont nombreuses : celles qui produisent le plus d'effet sont la cavatine de Lucrèce : *Com'è bello;* la cavatine du duc de Ferrare : *Vieni la mia vendetta;* le trio de l'empoisonnement : *Della duchessa*, avec son magnifique adagio; et la ballade : *Il segreto*, appelée communément le *Brindisi*. Le rôle de Gennaro a servi au second début de Mario sur la scène italienne, à Paris, en 1840. Il a chanté dans cet ouvrage avec Tamburini, Lablache et Mlle Grisi.

LUCREZIA ROMANA, opéra italien, musique de Trento, représenté à Florence, à Parme, à Turin, à Naples, à Venise vers 1799 et les années suivantes.

LUCREZIA ROMANA IN COSTANTINOPOLI, opéra italien, livret de Carlo Goldoni, musique de Maccari, représenté au théâtre San-Samuele, de Venise, en 1737.

LUDLAMS HŒHLE (*la Grotte de Ludlam*), opéra danois, musique de Weyse, représenté sous le titre de *Schlaftrunck* (*la Potion narcotique*), à Copenhague, en 1809.

LUDOVIC, drame lyrique en deux actes,

paroles de M. de Saint-Georges, musique de Hérold et Halévy, représenté à l'Opéra-Comique le 16 mai 1833. Hérold travaillait à cet ouvrage lorsque la mort est venue le frapper. Il n'a composé que l'introduction, des couplets pour soprano, un trio, un chœur de buveurs et le commencement du finale du premier acte. On doit le reste de la partition à Halévy. La pièce a de l'intérêt; en voici le sujet : Francesca, jeune fermière au village d'Albano, près de Rome, doit épouser Gregorio, son cousin. Une ordonnance de recrutement le désigne pour être soldat, ce qui fait hâter la célébration du mariage. Mais Francesca est aimée passionnément par Ludovic, Corse d'origine, jaloux et violent, qu'elle a fait régisseur de sa ferme. Il lui rend des services si dévoués qu'elle le garde, malgré des scènes qui se renouvellent chaque jour. Elle essaye en vain de l'éloigner, afin que le mariage ait lieu en son absence. « Eh bien! dit-il, si tu ne peux être à moi, tu ne seras à aucun autre. » Il saisit un pistolet, et Francesca tombe baignée dans son sang. Au second acte, le spectateur est transporté dans une autre ferme appartenant à Nice, cousine de Francesca. Celle-ci n'a eu qu'une blessure légère dont elle est guérie. Elle éprouve des remords; car elle a déposé devant les juges de manière à causer la condamnation à mort de Ludovic. Le capitaine Scipion cherche le fugitif. Quant à Gregorio, n'ayant pu se marier, il est soldat dans la compagnie du capitaine. Francesca s'exprime sur le sort qui attend l'infortuné Ludovic en termes si touchants, que sa cousine lui révèle qu'il est caché dans la maison même. Il ne tarde pas à paraître devant ses yeux; il se jette à ses genoux, implore son pardon et l'obtient. Gregorio survient; Francesca implore sa pitié et met pour condition à leur hymen qu'il sauvera les jours de Ludovic. Celui-ci, voyant à quel prix il peut conserver la vie, va se livrer lui-même au capitaine Scipion. Francesca ne peut plus cacher ses sentiments. La passion de Ludovic l'a envahie; c'est lui qu'elle aime. Gregorio en est désespéré; cependant il se dévoue et menace le capitaine de lui brûler la cervelle s'il ordonne la mort de son rival. Fort heureusement la grâce de Ludovic arrive. Le moyen qu'il a employé pour se faire aimer est assez excentrique. Cependant les scènes sont habilement ménagées, le caractère de Francesca est bien étudié; c'est une pièce qui peut être reprise avec chance de succès. Halévy a écrit l'ouverture sur un motif d'Hérold; mais elle est médiocre. Le premier chœur : *Déjà l'aurore qui se colore*, se distingue par la fraîcheur du coloris et la simplicité de la mélodie. Le départ pour le marché a de la vivacité et de l'entrain. La scène de l'entrée des soldats a l'importance qui convient à un drame dans lequel l'élément militaire joue un rôle sérieux. Les couplets chantés par Nice (Mlle Massy) : *Je vends des scapulaires*, ont fourni le motif de l'ouverture; ils rappellent la première manière d'Hérold. La mélodie chantée par Francesca (Mme Pradher) : *l'Hymen en t'unissant*, est aussi gracieuse que celle de la romance de Marie : *Je pars demain ;* elle est encadrée toutefois dans un chœur assez vulgaire. Le quatuor du premier acte, composé par Halévy, était toujours bissé. Le finale, écrit en grande partie par Halévy, offre de charmants motifs, entre autres les couplets de Gregorio : *Oui, voilà ma femme*, répétés sur d'autres paroles par Francesca et intercalés dans le chœur : *Elle se marie.* La musique du deuxième acte est loin de valoir celle du premier. Il débute par les couplets en duo : *Voici le jour ;* mais ce n'est plus la grâce et la souplesse du maître. La mélodie est lourde, pénible, et on comprend que les détracteurs de l'auteur de la *Juive* aient relevé cette disparate. Halévy redevient lui-même dans la romance pathétique de Francesca : *Mon courroux, que son sort désarme, n'a plus de force pour haïr.* Mais le duettino pour voix de femmes : *Enfin, il est parti ;* la prière en chœur : *Nous voici tous, vierge Marie*, sont des morceaux d'une valeur musicale exceptionnelle, et il serait à souhaiter que le public fût admis à les entendre de nouveau. Lemonnier et Vizentini complétaient l'ensemble de l'interprétation dont nous avons désigné plus haut les principaux chanteurs. La troupe de l'Opéra-Comique était à cette époque des plus médiocres.

LUFTBALL (DER) [*le Ballon aérostatique*], opéra allemand, musique de Fraenzl, représenté à Strasbourg en 1788.

LUFTBALL (DER) [*le Ballon aérostatique*], opéra allemand, musique de Dietter, représenté à Stuttgard vers 1789.

LUFTHAGEL (DER) [*l'Ouragan*], opéra allemand, musique de Antoine Mayer, écrit à Cologne vers 1790.

LÜGNER (DER) [*le Menteur*], opéra allemand, musique de Tost, représenté à Presbourg en 1795.

LUI-MÊME, opéra-comique, musique de

Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Variétés vers 1804.

LUIGI V, RE DI FRANCIA, opéra italien, musique de Mazucato, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, le 25 février 1843, et en janvier 1853, sans succès.

LUIGIA E ROBERTO, opéra italien, musique de Candio, représenté à Vérone en 1834.

LUISA DELLA VALLIÈRE (*Louise de la Vallière*), opéra italien, musique de Genoves, représenté à Milan en 1845.

LUISA DI FRANCIA, opéra italien, musique de Campana, représenté au théâtre Argentina, à Rome, en 1844.

LUISA DI MONTFORT, grand opéra, musique de Bergson, représenté au théâtre de la Pergola, à Florence, en 1846, puis à Livourne en 1847. Ce même ouvrage, traduit en allemand par Baermann, a été représenté à Hambourg en 1849.

LUISA MILLER, opéra italien, livret de Camarrano, musique de Verdi, représenté à Naples, avec succès, en décembre 1849. Camarrano emprunta le sujet de *Luisa Miller* au drame de Schiller : *Amour et hypocrisie.* Nous retrouvons encore, et toujours, dans cette œuvre du maître parmesan, des situations forcées et presque impossibles qui lui sont devenues familières. En effet, quel caractère que celui de ce Walter, qui menace la pauvre Louise de tuer ses parents si elle ne consent pas, en jurant le serment le plus abominable, non-seulement à dissimuler l'amour qu'elle éprouve pour son fils, mais même à faire semblant d'en aimer un autre ! L'ouverture est une des plus travaillées que le maître ait écrites. Il y a développé une seule pensée musicale, avec moins de science et de bonheur assurément que Mozart ne l'a fait dans son ouverture de la *Flûte enchantée*, mais cependant, non pas sans intérêt et surtout sans couleur; l'introduction est un chœur champêtre. Il est suivi d'une romance de soprano dans laquelle se retrouve, sur les paroles : *Lo vidi e il primo palpito*, l'effet *staccato* que M. Verdi a introduit dans tous ses ouvrages. Le trio offre une belle phrase : *T'amo d'amor ch'esprimere.* Les morceaux les plus saillants du premier acte sont : l'air du baryton, large et énergique : *Sacra la scelta è d'un consorte ;* le chœur des chasseurs, sans accompagnement, et le quintette final : *Tu signor fra queste soglie.* Le deuxième acte ne renferme de saillant que l'air de Luisa : *Tu puniscimi, o signore*, dans lequel on remarque une phrase inspirée : *Non lasciarmi in abbandono*, et le quartetto sans accompagnement. Nous signalerons, dans le troisième acte, le duo de soprano et baryton : *La tomba è un letto*, avec son allegro : *Andrem raminghi e poveri*, dans lequel la clarinette exprime bien la douleur de la pauvre Luisa, et le trio final qui est dramatique et expressif. En somme, sans être une des meilleures partitions de M. Verdi, *Luisa Miller* est encore une œuvre remarquable, et qui caractérise en plus d'un endroit la vigueur et l'âpreté de sa nature artistique.

LUISA STROZZI, opéra italien, musique de Combi, représenté à Gênes en 1841.

LUISA STROZZI, opéra italien, musique de Sanelli, représenté au théâtre de Livourne dans l'automne de 1846.

LULLI ET QUINAULT ou **LE DÉJEUNER IMPOSSIBLE**, opéra-comique en un acte, paroles de Gaugiran-Nanteuil, musique de Nicolo, représenté au théâtre Feydeau le 27 février 1812.

LULU, opéra danois, musique de Kuhlau, représenté à Copenhague vers 1830.

LUNA ABITATA (LA) [*la Lune habitée*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1773.

LUNDI, MARDI, MERCREDI, opérette autrichienne, musique de Kinki, Gyrowetz et Seyfried, représentée à Josephstadt, et à Vienne vers 1820.

LUNE (LA), opéra allemand, musique d'Eberwein (Traugott-Maximilien), représenté à Rudolstadt en 1826.

LUPO D'OSTENDA (IL), opéra italien, musique de Vacaj, représenté à Venise, au théâtre San-Benedetto, en 1818.

LUPO D'OSTENDA (IL), opéra italien en deux actes, musique de Garcia, représenté à New-York en 1827.

LUSTIGE SCHUSTER (DER) [*le Joyeux cordonnier*], opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1777.

LUSTIGE SCHUSTER (DER) [*le Cordonnier joyeux*], opéra-comique allemand, musique de Schweitzer, représenté à Vienne vers 1770.

LUSTIGEN MUSIKANTEN (DIE) [*les Musiciens joyeux*), opéra allemand, musique de

E.-T.-G. Hoffmann, représenté à Varsovie vers 1805.

LUSTIGEN STUDENTEN (DIE) [*les Joyeux étudiants*], musique de Remde, représenté à Weimar vers 1838.

LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR (DIE) [*les Joyeuses commères de Windsor*], opéra allemand, livret imité de la pièce de Shakspeare, musique de Ditters, représenté à Oels en 1796.

LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR (DIE) [*les Joyeuses commères de Windsor*], opéra allemand, livret imité de la pièce de Shakspeare, musique de O. Nicolaï, représenté au théâtre de Berlin en 1849. (V. LES JOYEUSES COMMÈRES DE WINDSOR.)

LUTHIER DE VIENNE, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Saint-Georges et Hippolyte Leuven, musique de Monpou, représenté à l'Opéra-Comique le 30 juin 1836. Le livret ne brille pas par l'invention, et le dénoûment est trop peu naturel. Un luthier de Vienne voudrait faire épouser à son fils Frédéric sa nièce, jeune fille accomplie, qui touche de l'orgue comme un ange, mais à qui une santé délicate interdit le chant. Frédéric raffole d'une baronne de Castelfiore, qu'il a entendue chanter dans un concert. Cette baronne cantatrice ne veut pas être un obstacle à l'accomplissement des vœux du bon luthier. Elle rend Frédéric plus sage, et elle se résigne à épouser elle-même un vieux conseiller aulique. Maître Crespel, le luthier, fabrique à la fois des orgues, des pianos, des violons et des hautbois. Les auteurs de ce livret d'opéra-comique auraient dû l'intituler avec plus de raison : le *Facteur d'orgues*. La partition du *Luthier de Vienne* est fort curieuse à étudier. On y voit les efforts tentés par Monpou dans le but de s'affranchir des formes classiques, d'imaginer des modulations et des rhythmes nouveaux. Il échoue parfois, et cette manie d'innover lui fait trouver des chants bizarres et des harmonies tourmentées. D'autres fois, il est plus heureux et vraiment inspiré. L'ouverture a beaucoup d'intérêt, quoique manquant d'unité. Elle commence en *ut* mineur et finit en *mi* bémol. Les morceaux les mieux réussis sont la chanson dite par Couderc : *Les fils de l'université ;* la cavatine ; le cantique de sainte Cécile, véritable morceau de musique religieuse, et la chanson du vieux chasseur : *Ramenons mon troupeau*, chantés tous trois par la vaillante Mme Damoreau, à qui cet ouvrage a valu un succès de plus.

LUTIN AU PRATER (LE), opéra-comique allemand, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1821.

LUTIN DE LA VALLÉE (LE), opéra-comique en deux actes et trois tableaux, livret de MM. Michel Carré et Alboize, chorégraphie de Saint-Léon, musique de M. Gauthier, représenté au Théâtre-Lyrique le 22 janvier 1853. Le livret n'avait pas d'autre prétention que celle de fournir l'occasion à Saint-Léon de déployer son multiple talent de violoniste, de danseur et d'acteur. Il a été secondé par Mme Guy Stéphan, qui a dansé la *Madrilegna* et *El Zapateado*, et par Mme Petit-Brière. Il y a des chœurs assez jolis dans la partition.

LUZINNE, opéra anglais en trois actes, musique de Wallace, représenté à Londres, au théâtre Royal, en 1860.

LYCIDAS, drame anglais, musique de W. Jackson, représenté à Covent-Garden, à Londres, en 1767.

LYSIS ET DÉLIE, opéra-ballet, paroles de Marmontel, musique de Rameau, représenté par les artistes de l'Académie royale de musique, au château de Versailles, en 1753.

M

MA TANTE AURORE ou **LE ROMAN IMPROMPTU**, opéra-comique en deux actes, paroles de Longchamps, musique de Boieldieu, représenté au théâtre Feydeau le 13 janvier 1803. Cet ouvrage avait primitivement trois actes ; mais le dernier, ayant été mal accueilli à la première représentation, fut définitivement supprimé à la seconde. Le sujet du poëme ne manque pas d'originalité. La *Tante Aurore* est une vieille fille romanesque qui ne veut marier sa nièce qu'à un héros éprouvé par mille aventures. On organise une scène de brigands, d'attaque à main armée, etc., et on triomphe de la

résistance de la tante. La musique de cet opéra est plus correcte, mieux instrumentée que celle du *Calife de Bagdad*, et offre des motifs pleins de grâce et d'esprit. L'ouverture ne module que de la quinte à la tonique, et cependant son allure mélodique est si élégante, l'orchestration en est si finement agencée qu'on l'entend encore avec plaisir. Le premier duo entre Valsain et Frontin : *Malgré de trop justes alarmes*, joint à une facture tout italienne un accompagnement d'un goût exquis. Le quatuor des amants : *Toi par qui l'on fait des romans!* est une imitation visible du célèbre quatuor de l'*Irato*, opéra de Méhul, représenté deux ans auparavant, et lui est bien inférieur. Les fautes de prosodie y abondent; mais il y règne une franche gaieté. Vient ensuite le rondeau de Julie : *D'un peu d'étourderie.* Dans les couplets de la tante Aurore : *Je ne vous vois jamais rêveuse*, une des meilleures inspirations de Boieldieu, le caractère et la manie de la vieille fille sont exprimés avec cette finesse de touche dont il avait le secret. Le duo qui suit : *Quoi, vous avez connu l'amour?* est traité avec beaucoup d'esprit; les rentrées ajoutent à la partie vocale des nuances qui la font valoir comme dans les meilleurs ouvrages de Cimarosa. Le second acte est loin d'égaler le premier; l'intérêt de la pièce s'amoindrit et avec lui la verve du compositeur. Il renferme cependant un duo qui est un chef-d'œuvre : *De toi, Frontin, je me défie.* L'opéra de *Ma tante Aurore* eut un grand succès et consacra définitivement la réputation naissante de Boieldieu. Le rôle de Frontin fut un triomphe pour le chanteur Martin.

MA TANTE DORT, opéra-comique en un acte, paroles de M. Hector Crémieux, musique de M. Henri Caspers, représenté au Théâtre-Lyrique le 21 janvier 1860. C'est une fort jolie pièce, à la fois plaisante et de bon goût. L'introduction jouée par l'orchestre et accompagnée discrètement par les voix, le quatuor : *Ma tante dort*, l'air bouffe de Scapin : *Chez les valets, il faut le reconnaître*, et le trio : *Scapin est mort*, sont les morceaux saillants de la partition, qui a été interprétée par Meillet et Mme Ugalde. Cet ouvrage a été repris à l'Opéra-Comique en 1862.

MACBETH, tragédie de Shakspeare, musique de Lock, représentée en Angleterre en 1672.

MACBETH, tragédie de Shakspeare, musique de André, représentée à Berlin vers 1780.

MACBETH, tragédie de Shakspeare, musique de Stegmann, représentée à Hambourg vers 1784.

MACBETH, tragédie de Shakspeare, traduite par Burger, musique de Reichardt, représentée à Munich vers 1795.

MACBETH, tragédie de Shakspeare, musique de Rastrelli, représentée à Dresde vers 1817.

MACBETH, tragédie de Shakspeare, traduite en allemand, musique de Rietz, représentée au théâtre d'Immermann, à Dusseldorf, vers 1840.

MACBETH, opéra en trois actes, paroles de Rouget de l'Isle, musique de Chelard, représenté à l'Académie royale de musique le 29 juin 1827. L'arrangement du chef-d'œuvre de Shakspeare pour la scène lyrique n'était pas heureux, surtout à l'Opéra français, où l'action et les paroles du poëme sont pour la majeure partie du public le principal de la représentation. Chelard, compositeur excellent, vit sa partition dédaignée, abandonnée par l'administration elle-même. Il y a de très-belles choses dans cet ouvrage, mais l'harmonie en est tellement travaillée qu'il n'a pu être compris du public. Le compositeur quitta la France et fit entendre *Macbeth* à Munich avec le concours de Pellegrini et de Mlle Nanette Schechner, bonne cantatrice. L'opéra réussit complétement. Il en fut de même en Angleterre, où Mme Schroeder-Devrient chanta avec talent le rôle de lady *Macbeth.* M. Chelard, excellent contre-pointiste, a été dédommagé plus tard de son insuccès en France par la vogue qu'ont obtenue ses solféges.

MACBETH, opéra allemand, musique de Taubert, représenté à Berlin le 16 novembre 1857. Les rôles de lady Macbeth et de Macduff ont été chantés par Mlle Wagner et M. Formès.

MACBETH, opéra italien en quatre actes, livret de Piave, musique de Verdi, représenté à la Pergola de Florence en mars 1847. Ce sujet fantastique, où le surnaturel joue un rôle si puissant, était complétement en dehors des moyens du compositeur et en opposition avec la nature très-humaine et toute nerveuse de son talent. Aussi nous ne pouvons signaler que des efforts plus ou moins heureux, mais aucun morceau vraiment inspiré ni exprimant une situation avec la force qu'exige le drame de Shakspeare. Le chœur des sorcières

n'est que bizarre; le duo de baryton et basse, entre Macbeth et Banco, est bien écrit; la cavatine de lady Macbeth est pleine d'énergie, mais exige trop de cris et d'efforts. Le meilleur morceau de tout l'opéra est le duo entre Macbeth et sa femme : *Fatal mia donna.* Dans le second acte, la scène du festin est médiocrement traitée, le brindisi est vulgaire. La scène de l'apparition, dans le troisième acte, est manquée. Le chœur : *Ondine e silfidi* est agréable. Dans le dernier acte, l'air de Macduff, la scène de somnambulisme et l'air de Macbeth n'offrent rien de bien remarquable. Cet opéra, mis en dix tableaux avec des paroles françaises de MM. Nuitter et Beaumont, fut représenté au Théâtre-Lyrique le 21 avril 1865. La tentative de M. Carvalho échoua. Nous le répétons : l'ensemble de l'opéra de *Macbeth* est monotone et n'offre pas de morceaux saillants. Nous nous empressons toutefois de constater que M. Verdi a écrit pour la scène française des airs de ballet d'une grande originalité rhythmique. Dans aucun de ses ouvrages il n'a fait chanter les premiers violons avec autant de délicatesse.

MACHABÉES (LES), mélodrame allemand, musique de Seyfried, écrit à Vienne vers 1835.

MACHT DER LIEBE UND DES WEINS (DIE) [*le Pouvoir de l'amour et du vin*], opéra allemand, musique de Ch. Marie de Weber, représenté à Munich vers 1799. Ce fut le premier essai de musique dramatique du grand compositeur.

MAÇON (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Sewrin, musique de Lebrun, représenté à Feydeau le 4 décembre 1799. C'est une bluette sans intérêt.

MAÇON (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et de Germain Delavigne, musique d'Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 3 mai 1825. Tout est joli dans cet ouvrage, qui a eu le plus grand succès, et est resté au répertoire. Tout le monde connaît l'air : *Du courage, à l'ouvrage.*

MADAMA CIANA, opéra italien, musique de Latilla et de Galuppi, représenté à Venise en 1733.

MADAMA UMORISTA (LA), opéra-bouffe italien, musique de Paisiello, représenté à Modène vers 1764.

MADAME BONJOUR, opérette, musique de M. de Flottow, représentée à Vienne dans le mois de juin 1861. Cet ouvrage est le même que celui qui a pour titre la *Veuve Grappin.*

MADAME MASCARILLE, opérette en un acte, paroles de M. Viart, musique de M. Bovery, représentée aux Folies-Nouvelles en mars 1856.

MADAME PAPILLON, bouffonnerie musicale, paroles de M. Jules Servières, musique d'Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens en octobre 1855.

MADAME PYGMALION, opérette-bouffe en un acte, paroles de MM. Jules Adenis et Francis Tourte, musique de M. Frédéric Barbier, représentée aux Bouffes-Parisiens le 6 février 1863. L'idée est burlesque et ne manque pas d'esprit. Clorinde, artiste peintre, conçoit une folle passion pour l'image d'un affreux Turc qu'elle vient de peindre. Sa camériste et son amoureux s'amusent aux dépens de l'artiste en transformant la toile en tableau parlant, et achèvent de lui faire perdre la tête. M. Barbier a écrit dans ce petit ouvrage un morceau intitulé : *Ronde de l'émir*, qui a été bien accueilli. Jouée par Duvernoy, Jean-Paul, Mlles Baudouin, Giraldine et Laurent.

MADELON, opéra-comique en un acte, paroles de Cousin (Jacques), musique de Beffr. de Reigny, représenté à Montansier le 4 juin 1799.

MADELON, opéra en deux actes, paroles de Thomas Sauvage, musique de M. Bazin, représenté à l'Opéra-Comique le 26 mars 1852.

MADEMOISELLE DE GUISE, opéra-comique en trois actes, paroles de Dupaty, musique de Solié, représenté au théâtre Feydeau le 17 mars 1808. L'auteur du livret a combiné les détails d'un roman de Mme de Genlis avec ceux de l'histoire de Charlemagne. Les personnages d'Eginard et d'Irma sont devenus, sous sa plume, M. de Beaufort, secrétaire du duc de Guise, et Mlle de Guise, sœur du duc. La partition a eu quelque succès et a été gravée.

MADEMOISELLE DE LAUNAY À LA BASTILLE, opéra-comique en un acte, paroles de Creuzé de Lesser, Roger et Mme Villiers, musique de Mme Gail, repésenté au théâtre Feydeau le 16 décembre 1813.

MADEMOISELLE DE MÉRANGES, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de Henri Potier, représenté à l'Opéra-Comique le 14 décembre 1841. La scène se passe à Fontainebleau. Un chevalier de Marcillac, assez mauvais sujet,

parvient à se faire aimer si sérieusement d'une des filles d'honneur de la reine, de Mlle de Méranges, qu'il ne peut éviter de l'épouser malgré lui, par ordre de la reine. Marcillac est donc marié et envoyé à la Bastille avec sa femme, qui sera sa compagne de captivité. La pureté des sentiments de Mlle de Méranges triomphe des instincts égoïstes de ce don Juan. Les auteurs ont introduit dans la pièce un personnage épisodique fort divertissant, un baron allemand du nom de Pompernick, qui chante des couplets assez bien tournés :

Sur son château de Pompernick
Qu'on voit aux portes de Munich, etc.

La romance de soprano, chantée à la fin de l'ouvrage et jouée dans l'ouverture, est distinguée et expressive. On a remarqué aussi un duettino entre l'héroïne et sa confidente, et l'adagio du duo entre Blanche et le chevalier. Ricquier, Couderc, Mmes Potier et Descot ont interprété cette partition, le début du compositeur, dont la muse facile et légère a reçu de la presse l'accueil le plus flatteur.

MADIANITI (I) [*les Madianites*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Palerme vers 1816.

MADONE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de M. Carmouche, musique de M. Louis Lacombe, représenté au Théâtre-Lyrique le 16 janvier 1861. Un peintre, frappé de la beauté d'une jeune paysanne, la fait venir dans son atelier, où elle pose pour une madone. Le pêcheur Matteo, amant de la jeune fille, est averti de cette circonstance. Il se croit trahi par sa maîtresse, et arrive chez le peintre. Celui-ci se fait alors reconnaître pour le célèbre Fra Angelico de Fiesole. A la vue du saint religieux, la jalousie de Matteo fait place au respect et à l'admiration. La partition abonde en idées musicales développées avec un talent de premier ordre. On a remarqué surtout l'ouverture, la sérénade et deux beaux duos. Les rôles ont été créés par Legrand, Vanaud et Mlle Orwil.

MADONE SIXTINE (LA), opérette, musique de M. Conradi, représentée au théâtre Victoria, de Berlin, en septembre 1864.

MADRE DE' MACCABEI (LA) [*la Mère des Machabées*], opéra sacré italien, musique de Ariosti, représenté à Venise en 1704. Un autre oratorio sur le même sujet fut composé à Vienne par Girolamo Gigli vers le même temps.

MÆDCHEN AUS DER FREMDE (DAS) [*la Fille du pays étranger*], opéra allemand en trois actes, musique de Rietz, représenté à Dusseldorf en 1839.

MÆDCHEN IM EICHTHALE (DAS) [*la Fille de la vallée aux chênes*], opéra allemand, musique de Ferdinand d'Antoine, écrit à Cologne vers 1790.

MÆDCHEN VOM LANDE (DAS) [*la Fille en voyage*], opéra allemand, musique de Suppé, représenté à Vienne en 1847.

MÆDCHENMARKT (DER) [*le Marché aux filles*], opéra en un acte, musique de Ditters, représenté à Oels en 1797.

MÆDCHENMARKT ZU NINIVE (DER) [*le Marché aux filles à Ninive*], opéra allemand, musique de Kospoth, représenté à Berlin en 1795.

MAESTRO (IL), opéra italien, musique de Ottani, représenté à Munich vers 1769.

MAESTRO DI CAPELLA (IL) [*le Maître de chapelle*], opéra italien, musique de Della-Maria, représenté en Italie en 1794.

MAESTRO DI MUSICA (IL), opéra italien, musique de Pergolèse, représenté à Naples vers 1731. Traduit en français; la partition a été gravée à Paris sous ce titre : le *Maître de musique*.

MAESTRO DI MUSICA (IL), intermède, musique de Auletta, représenté à Paris en 1752.

MAESTRO DI MUSICA (IL) [*le Maître de musique*], intermède italien en deux actes, musique d'Alexandre Scarlatti, représenté sur le théâtre de l'Opéra à la suite d'*Alphée et Aréthuse*, précédé d'un prologue, le mardi 3 octobre 1752. Le livret de cet ouvrage offre les mêmes situations que celui du *Maître de chapelle*, de Paër. La Tonelli chanta le rôle de Laurette, jardinière et l'écolière du maestro. Scarlatti étant mort en 1725, son opéra avait été joué en Italie à une époque où ce genre n'était pas encore connu en France.

MAESTRO FANATICO, opéra italien, musique de Liverati, représenté à Trieste en 1804 et à Vienne en 1805.

MAESTRO PERSEGUITATO (IL), musique de Bondineri, représenté à Florence en 1788.

MAGA (LA) [*la Magicienne*], opéra espagnol, musique de Sanchez, représenté à Cadix en 1854.

MAGA CIRCE (LA) [*Circé la magicienne*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Rome en 1788.

MAGA FULMINATA (LA) [*la Magicienne foudroyée*], opéra italien, livret de Benedetto Ferrari, musique de Francesco Manelli, représenté à Venise, sur le théâtre de Saint-Cassien, en 1638, et à Bologne, sur le théâtre Formagliari, en 1641.

MAGIC BRIDE (THE) [*la Fiancée enchantée*], opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1815.

MAGIC FAN (THE) [*l'Eventail magique*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté au Waux-Hall en 1832.

MAGICIAN (THE) [*le Magicien*], opéra-comique anglais, musique de Mazzinghi, représenté à Covent-Garden vers 1791.

MAGICIAN (THE) [*le Magicien*], opéra anglais, musique de Jonathan Blewitt, représenté à Londres vers 1813.

MAGICIEN SANS MAGIE (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Roger et Creuzé de Lesser, musique de Nicolo Isouard, représenté à l'Opéra-Comique le 4 novembre 1811.

MAGICIENNE (LA), opéra en cinq actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique d'Halévy, représenté à l'Académie impériale de musique le 17 mars 1858. Le sujet n'était pas heureux, et les développements, empruntés à plusieurs ouvrages très-connus, manquaient de nouveauté et d'intérêt. La donnée du livret a été tirée d'une légende poitevine. Un comte de Lusignan est devenu amoureux de la belle Mélusine, noble et riche châtelaine du pays. Celle-ci consent à devenir sa femme, mais à condition qu'elle sera invisible pour lui pendant toute la durée de la nuit. Lusignan accepte; mais, au bout d'un certain temps, cédant à un mouvement de jalousie, il s'introduit dans la partie du château où se réfugie chaque nuit Mélusine. Cette femme si belle lui apparaît alors sous la forme d'un monstre ailé couvert d'écailles, qui s'enfuit à l'approche du comte en remplissant l'air d'horribles cris appelés depuis *cris de Mélusine*. L'auteur n'a conservé que peu de chose de cette légende bizarre. Mélusine est une sorcière qui emploie toutes sortes de ruses pour se faire aimer de René, vicomte de Thouars, qui revient de la Palestine pour épouser Blanche de Poitou. D'un autre côté, une sorte de nécromancien, le chevalier Stello, a des droits sur Mélusine. Il fait connaître à son amant les traits nocturnes de cet être singulier voué à la malédiction divine. René, saisi d'horreur, retourne auprès de Blanche qui allait ensevelir sa douleur et ses regrets dans un monastère. Mélusine, touchée de repentir des crimes qui sans doute lui ont valu de tomber au pouvoir des génies infernaux, saisit un rosaire et s'écrie : *Je crois en Dieu, je suis chrétienne;* elle expire ensuite dans les bras de René, tandis que Stello s'abîme dans les entrailles de la terre. La partition de la *Magicienne* ne saurait être comparée à celles de la *Juive*, de la *Reine de Chypre;* mais elle renferme de très-beaux morceaux, des scènes fort dramatiques. L'instrumentation est puissante, colorée, magistralement traitée; la ballade de Blanche est bien caractérisée, et le refrain : *Car ton amour donne la mort*, est d'un effet saisissant; le chant guerrier, la prière chantée par le comte de Poitou, le chœur des fées et la romance de Mélusine suffisent pour composer un acte remarquable. La sérénade, l'orage, qui est le plus travaillé et un des mieux réussis que nous ayons vus au théâtre, sont les passages les plus saillants des deux actes suivants. Le chœur de nymphes et d'ondines qui ouvre le quatrième acte est délicieux et vraiment inspiré; le trio entrecoupé par le cri des démons : *Fille d'enfer, reprends ton nom*, est dramatique. Le cinquième acte, qui offre une succession de beaux morceaux, aurait décidé du succès, si le livret s'y fût mieux prêté; la romance de Blanche, le duo des deux femmes, la grande scène dans laquelle des chants sacrés contrastent avec les accents infernaux doivent être mis au rang des meilleures productions de M. Halévy. Les rôles ont été créés par Gueymard, Bonnehée, Belval, Mmes Borghi-Mamo, Gueymard et Mlle Delisle. C'est dans cet ouvrage qu'on a tenté de chorégraphier une partie d'échecs, innovation ingénieuse et qui a donné lieu à des costumes pittoresques ainsi qu'à des mouvements variés.

MAGIE À LA MODE (LA), opéra, musique de Bonesi, joué au théâtre Beaujolais en 1782.

MAGNANIMITÉ DE SCIPION (LA), opéra, musique de Romberg (André), représenté à Gotha en 1815. La partition pour piano a été gravée.

MAGNANIMITÀ DI MARCO FABRIZIO, opéra italien, livret de Donato Cupeda, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1695, à l'occasion de la fête de l'empereur Léopold Ier.

MAGNIFIQUE (LE), comédie en trois actes, en prose, paroles de Sedaine, musique de Grétry, représentée aux Italiens le 4 mars 1773. Grétry avait déjà travaillé sur des poëmes de Marmontel; il eut la pensée de puiser ses inspirations à une autre source. Les vers faciles et harmonieux de l'auteur du *Huron*, de *Sylvain*, de *Zémire et Azor* convenaient mieux à sa musique que la versification négligée et prosaïque de Sedaine, quoique les ouvrages de celui-ci offrissent des situations dramatiques plus caractérisées. Grétry le reconnut lui-même en composant la partition du *Magnifique*. Mais le livret lui avait été offert par Mme de la Live d'Epinay, et il s'exécuta de bonne grâce. Le fond du sujet, comme dans la comédie de Houdard de Lamotte, est tiré du conte de La Fontaine. On y remarque une fort jolie scène dans laquelle une rose échappe de la main de l'héroïne. Elle a été traitée avec talent. Nous signalerons encore l'ouverture dans laquelle Grétry a introduit, on ne sait trop pourquoi, l'air de *Vive Henri IV*, auquel il a mêlé un second motif d'un effet assez original.

MAGO DELUSO DALLA MAGIA (IL) [*le Magicien trompé par la magie*], opéra italien, livret de Antonio Zanibon, musique de Buini, représenté sur le théâtre Formagliari, à Bologne, en 1718, et repris en 1735.

MAGOT DE JACQUELINE (LE), opérette, musique de M. de Blaquières, représenté au théâtre des Champs-Elysées en juillet 1858.

MAHMOUD, opéra anglais, musique de Storace, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1796.

MAHOMET, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1696.

MAHOMET II, opéra en trois actes, paroles de Saulnier, musique de Jadin, représenté à l'Opéra le 10 août 1803.

MAID MARIAN (*la Fille Marianne*), opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1822.

MAID OF HONOUR (THE) [*la Fille d'honneur*], opéra anglais, musique de Balfe, représenté vers 1847.

MAID OF THE MILL (*la Fille du moulin*), opéra-comique anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Covent-Garden en 1765.

MAID OF THE MILL (THE) [*la Fille du moulin*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1814.

MAID OF THE OAKS (THE) [*la Fille des chênes*], opéra anglais, musique de Barthélemon, représenté à Londres en 1774.

MAIN DE FER (LA) ou **UN MARIAGE SECRET**, opéra-comique en trois actes, paroles MM. Scribe et de Leuven, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 26 octobre 1841. Cet ouvrage était primitivement intitulé le *Secret*. Il s'agit d'un tyran farouche, électeur de Hanovre, qui, après avoir fait mourir son frère, veut se débarrasser de son neveu en l'obligeant à embrasser l'état monastique; mais il se trouve que ce neveu est déjà époux et père, et il aurait été inévitablement pendu à la fin du troisième acte, si les auteurs n'avaient amené un dénoûment plus heureux en faisant mourir le tyran. La partition n'est pas des plus faibles qu'ait écrites Adam. La prière à quatre voix des paysans, qui sert d'introduction, est assez jolie; le duo entre Bertha et Nathaniel pour soprano et ténor, la romance du prince Eric sont les morceaux saillants du premier acte. Au second, le grand air de bravoure : *Que l'hymen est terrible*, chanté par Mme Capdeville, a été applaudi; mais c'est surtout la cavatine qui suit : *A ses yeux j'offrais sans cesse*, qui mérite d'être mentionnée; le quintette est assez bien traité. Le dernier acte n'offre guère que les couplets : *Dans un bal dont j'étais reine*, auxquels on puisse encore s'intéresser. Les rôles ont été joués par Mmes Capdeville, Descot, et par Mocker, Sainte-Foy, Ricquier et Laget, dont les débuts dans cette pièce furent remarqués.

MAISON À VENDRE, opéra-comique en un acte, paroles d'Alexandre Duval, musique de Dalayrac, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique (salle Favart) le 23 octobre 1800. C'est une des pièces les plus amusantes du répertoire. La musique est franche et d'une désinvolture charmante, sans toutefois offrir des beautés saillantes. Nous signalerons les deux duos : *Depuis longtemps j'ai le désir; Chère Lise, dis-moi : je t'aime;* l'air : *Fiez-vous*, et celui : *Trop malheureux Dermont*. Cet opéra-comique a joui longtemps de la vogue.

MAISON À VENDRE, opéra allemand, livret traduit de la pièce française, musique de F.-A. Maurer, représenté à Munich en 1802.

MAISON CHANGÉE (LA), opéra-comique en un acte, musique de Lemière de Corvey, représenté au théâtre Molière, à Paris, en 1798.

MAISON D'AUTRICHE TRIOMPHANTE (LA), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1716.

MAISON DES ORPHELINS (LA), opéra allemand, musique de Weigl, représenté à Leopoldstadt vers 1815.

MAISON DU MARAIS (LA), opéra-comique en trois actes, paroles d'Alexandre Duval, musique de Della-Maria, représenté à l'Opéra-Comique (salle Favart) le 8 novembre 1799.

MAISON DU REMPART (LA) ou **UNE JOURNÉE DE LA FRONDE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Mélesville, musique de Carafa (Michel), représenté à l'Opéra-Comique le 7 novembre 1833.

MAISON EN LOTERIE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Radet et Picard, musique de A. Piccinni, représenté au Gymnase le 23 décembre 1820.

MAISON ISOLÉE (LA) ou **LE VIEILLARD DES VOSGES**, opéra-comique en deux actes, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique (salle Favart) le 11 mai 1797.

MAISONNETTE DANS LES BOIS (LA), opéra-comique, musique de Pauwels, représenté à Bruxelles vers 1795.

MAÎTRE BÂTON, opérette en un acte, paroles de M. Bercioux, musique de M. Dufrêne, représentée aux Bouffes-Parisiens le 31 mars 1858.

MAÎTRE BIOCH ou **LE CHERCHEUR DE TRÉSORS**, opéra-comique en deux actes, musique de Terry, représenté à Liége vers 1862.

MAÎTRE CHANTEUR (LE), opéra en deux actes, paroles de M. Henri Trianon, musique de M. Limnander, représenté à l'Opéra le 17 octobre 1853. Le titre donne une fausse idée de la pièce et l'intérêt s'en trouve diminué. Il n'y a pas de maître chanteur, mais bien un empereur, ce qui n'est pas la même chose. Cet empereur, redresseur de torts, se déguise et se fait passer pour maître chanteur, sans doute dans le but de mieux savoir ce qui se passe dans ses Etats. Or, comme ce n'est nullement avec cette qualité qu'il agit dans la pièce, il importait de changer le titre si on voulait reprendre l'ouvrage. C'est ce qui a eu lieu. La partition de M. Limnander ne vaut la peine. Rodolphe, fils du landgrave de Hesse, veut séduire la fille de l'armurier Gunther. Il lui propose le mariage. Elle l'accepte; il a lieu devant des témoins supposés au nombre desquels se trouve un inconnu, le soi-disant maître chanteur. Rodolphe ne tarde pas à se repentir d'une aussi lâche action. Le maître chanteur en informe le landgrave, qui veut chasser la maîtresse de son fils. Mais cet inconnu, c'est l'empereur Maximilien qui consacre par son autorité l'union de la fille de l'armurier avec Rodolphe. C'est un sujet musical, et M. Limnander en a tiré un bon parti. L'ouverture est bien traitée, bien instrumentée; le chœur d'introduction, composé sur un mouvement de valse allemande avec accompagnement d'un bruit d'enclumes, produit un bon effet; la chanson de l'armurier a du caractère, et le chant de Charlemagne de la noblesse; la phrase : *O mon pays, chère Allemagne*, est une belle inspiration; la romance : *Nocturne solitude*, en *ré* bémol et le duo scénique terminent bien le premier acte. Le second acte est tout à fait poétique. Nous rappellerons la romance du sommeil, la phrase de Marguerite : *Moi qui l'aimais;* l'air de Gunther et l'ensemble en *si* bémol : *Prends le glaive de Charlemagne;* ce sont là des morceaux qui attestent l'inspiration et le style distingué du compositeur. Les rôles ont été créés par Obin, Gueymard, Marié, Mlles Marie-Dussy et Poinsot. Cet opéra a été repris sous le titre de *Maximilien*, à l'Opéra, le 5 mars 1856.

MAÎTRE CHANTEUR DE HABSBOURG (LE), petit opéra allemand, musique de Weinlich, représenté à Prague pour le couronnement de l'empereur Léopold en 1792.

MAÎTRE CLAUDE, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de M. Jules Cohen, représenté à l'Opéra-Comique le 18 mars 1861. Il s'agit, dans le livret, d'un petit épisode supposé de la vie du peintre Claude Gelée, plus connu sous le nom de Claude Lorrain. Il est agréablement traité, et le musicien y a trouvé de jolies situations musicales. Les morceaux les plus remarqués sont l'ouverture, dans aquelle on distingue un solo de cor; la mélodie : *Je rêvais;* ensuite l'air : *Allons, au franc chasseur*, et celui de soprano : *L'autre jour sur le bord de l'eau.* Le rôle de Claude a été bien rendu par Gourdin; les autres ont été remplis par Troy, Berthelier, Mlles Marimon et Angèle Cordier.

MAÎTRE DE CHAPELLE (LE), opéra-comi-

que en deux actes, paroles de Mme Sophie Gay, musique de Paër, représenté à Feydeau le 29 mars 1821. Le compositeur avait cinquante ans lorsqu'il produisit ce petit chef-d'œuvre. La mélodie abonde dans toutes les scènes; l'instrumentation en est soignée, ingénieuse. On y remarque surtout l'air du maître de chapelle et le fameux duo qu'il chante avec la cuisinière : *Perché Perche*. Ces morceaux sont devenus classiques. Le *Maître de chapelle* obtint autant de succès comme opéra-bouffe que l'opéra-séria de l'*Agnese*. Ce sont les deux titres de gloire de Paër.

MAÎTRE DE CHAPELLE POLONAIS (LE), opéra polonais, musique de Albertini, représenté à Varsovie en 1784.

MAÎTRE DE MUSIQUE (LE), opéra-comique en un acte, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1791.

MAÎTRE EN DROIT (LE), opéra-comique en deux actes, en vers, paroles de Lemonnier, musique de Monsigny, représenté sur le théâtre de la foire Saint-Germain le 13 février 1760. Le vieux jurisconsulte romain commence la série interminable et nauséabonde des docteurs, précepteurs et gouverneurs bernés par leurs élèves. Ces personnages ont reparu si souvent dans le théâtre de Scribe, qu'ils semblent faire partie de la mise en scène de ses livrets. Celui qu'on a vu dans le *Comte Ory*, en 1828, reparaît en 1843 dans la *Part du Diable*. Il faut espérer que ce centenaire est mort de vieillesse.

MAÎTRE ET LE VALET (LE), opéra en trois actes, musique de Kreutzer, représenté au théâtre Feydeau en 1816.

MAÎTRE GRIFFARD, opéra-comique en un acte, paroles de M. Mestepès, musique de M. Léo Delibes, représenté au Théâtre-Lyrique le 3 octobre 1857. L'air de Léandre travesti en clerc bas-normand : *Je suis Blaise, natif de Falaise*, est le morceau le plus applaudi de ce petit ouvrage. Joué par Leroy, Fromant et Mlle Faivre.

MAÎTRE MARTIN ET SES COMPAGNONS, opéra allemand, livret tiré d'un conte d'Hoffmann, musique de Tschirch, représenté à Leipzig le 25 avril 1861.

MAÎTRE PALMA, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Furpille et Gille, musique de Mlle Rivay, représenté au Théâtre-Lyrique le 17 juin 1860. Livret bizarre, musique assez agréable. Interprètes : Lesage, Legrand, Mlle Moreau.

MAÎTRE PANCRACE, opéra allemand, musique de Verdyen, représenté à Ypres le 17 janvier 1861.

MAÎTRE PATHELIN, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Ferdinand Langlé, musique de M. François Bazin, représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 12 décembre 1856. Les auteurs du livret ont renfermé en un seul acte la pièce de Bruéis, et, en conservant les principaux épisodes de la vieille *Farce de maistre Pierre Pathelin*, ils ont prouvé que les modernes pouvaient aussi bien s'en divertir que leurs aïeux du xve siècle. M. Bazin est sorti victorieux des difficultés qu'offrait pour la musique un pareil sujet. Tout en exprimant avec franchise le caractère de chaque scène, il a écrit une partition élégante et estimée des connaisseurs. L'ouverture fait entendre le motif de la marche comique qui accompagne à la fin de l'acte l'entrée du tribunal, ce qui place l'ouvrage dans le cadre spécial qui lui convient. Nous citerons, parmi les morceaux les plus applaudis, les couplets de l'avocat, chantés par Couderc; les couplets du berger, chantés par Berthelier, qui a débuté à l'Opéra-Comique dans cette pièce; une jolie romance de ténor et le duo des *Bé bé*. Prilleux a très-bien joué le rôle du drapier, et Lemaire a rendu d'une façon exhilarante celui du bailli. En somme, comme pièce et comme musique, *Maître Pathelin* est un des meilleurs actes d'opéra-comique du répertoire.

MAÎTRE WOLFRAM, opéra-comique en un acte, paroles de Méry et de M. Théophile Gautier, musique de M. Ernest Reyer, représenté au Théâtre-Lyrique le 20 mai 1854. L'action se passe en Allemagne et retrace un tableau des mœurs bourgeoises à la fois simple et touchant. Deux jeunes orphelins, Léopold Wolfram et Hélène, élevés ensemble par les soins du vieux professeur Wilhelm, semblent destinés à s'épouser. Ainsi le prétend le bon Wilhelm; ainsi l'espère maître Wolfram, devenu un habile organiste. Mais Hélène, tout en chérissant celui-ci comme un frère, aime le soldat Frantz. Une lettre, perdue par elle, révèle son secret, et le pauvre Wolfram se résigne à oublier son amour en se vouant au culte de l'art; il demande aux accords de son orgue les consolations dont son âme a besoin après une si cruelle déception. L'ouverture est traitée avec soin, et la couleur de l'instrumentation est appropriée au sujet. L'invocation à l'Harmonie, chantée par

Wolfram, est une mélodie fort expressive. Elle est suivie des jolis couplets d'Hélène :

Je crois ouïr dans les bois
Une voix;
Le vent me parle à l'oreille,
La fleur me dit ses secrets
Les plus frais,
Et le ramier me conseille.

L'air du soldat Frantz : *Maudit soit le ferrailleur*, un chœur d'étudiants, une romance chantée par Léopold, et un duo développé et composé de phrases originales, forment une petite partition intéressante et dans laquelle la théorie musicale et le sentiment tout individuel de l'auteur de la *Statue* se sont révélés de manière à faire bien augurer de son avenir. Les rôles ont été créés par Laurent, Talon, Grignon et Mme Meillet.

MAJA UND ALPINO ou **LA ROSE ENCHANTÉE**, opéra allemand, musique de Wolfram, représenté vers 1834.

MAJA UND ALPINO, opéra allemand, musique de Markull, représenté à Dantzig le 23 décembre 1843.

MAJOR PALMER (LE), opéra en trois actes, paroles de Pigault-Lebrun, musique de Bruni, représenté à Feydeau le 26 janvier 1797. Ce livret est un tissu d'invraisemblances.

MAJOR SCHLAGMANN (LE), opérette en un acte, paroles de M. Vernier, musique de M. Adolphe Fétis, représentée aux Bouffes-Parisiens en octobre 1859, et à Bruxelles le 19 novembre. L'ouverture de ce petit ouvrage est gracieuse et bien instrumentée. On a beaucoup applaudi une tyrolienne et des couplets de baryton : *Grenadier du roi Guillaume*. Chantée par Jean-Paul, Guyot, Mlles Cico et Lasserre.

MALA SZKOLA OJIOW (*le Mauvais exemple du père*), opéra polonais en un acte, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1816.

MALADE PAR AMOUR (LE), opéra-comien un acte, musique de Solié, représenté à Feydeau en 1804.

MALDICENTE (IL) [*le Médisant*], opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Bologne pendant l'automne de 1809.

MALEDICO CONFUSO (IL) [*le Calomniateur confondu*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome dans l'automne de 1787.

MALÉDICTION DU CHANTEUR (LA), opéra allemand, musique de A. Langets, représenté au théâtre de la Cour, à Cobourg, le 6 décembre 1863. Le sujet a été tiré de la célèbre ballade d'Uhland.

MALEK-ADEL, opéra italien, musique de Bergonzi, représenté à Crémone en 1835.

MALEK-ADEL, opéra-séria italien en trois actes, livret du comte Pepoli, d'après le roman de *Mathilde*, par Mme Cottin, musique de Costa, représenté au Théâtre-Italien de Paris le 14 janvier 1837. Les amours de Malek-Adel, général des armées turques, et de Mathilde, sœur de Richard Cœur-de-Lion; la rivalité de Lusignan, à qui Mathilde est fiancée; la retraite de celle-ci au monastère du Mont-Carmel; l'intervention de Guillaume, archevêque de Tyr; enfin la mort des deux amants, tels sont les éléments du poëme, qui est bien traité et qui offre, avec de bons vers, des situations musicales. On a remarqué le premier chœur : *Grand Dio, che regge'l fulmine;* le chant de Guillaume de Tyr, par Lablache; le chœur des pèlerins : *Ecco il Carmelo mistico*. Le reste de la partition, malgré le concours de Rubini, Tamburini, de Mlles Grisi et Albertazzi, a été jugé au-dessous d'un tel sujet.

MALEK-ADEL opéra italien en trois actes, musique du prince Poniatowski, représenté à Gênes en 1846.

MALEK-ADEL, opéra espagnol, musique de D. Ventura Sanchez, représenté sur le théâtre de Saint-Ferdinand, à Séville, en 1851.

MALEK-ADEL, opéra en trois actes, musique de Loewe, non représenté, mais exécuté avec succès au concert de Stettin vers 1825.

MALHEUR D'ÊTRE JOLIE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Charles Desnoyers, musique de M. François Bazin, représenté à l'Opéra-Comique le 18 mai 1847. Une jeune demoiselle, tenue enfermée dans un château par un tuteur, est promise à un vieux baron. Elle aime le page Isolier, et, pour échapper à un mariage odieux, elle prend un élixir qui doit la rendre laide aux yeux du baron. Son tuteur apprend heureusement le sortilége innocent et consent à l'union des jeunes amants. Après une ouverture brillante, on entend un petit chœur de femmes et une romance gracieuse : *Dédaignant toujours l'alliance;* l'air chanté par le valet Cadichon : *Quand le bon docteur travaillait*, a un accompagnement d'une couleur fantas-

tique qui répond au sujet; la romance du page : *Enfant encore, admis près d'elle*, est écrite dans un style archaïque qui ne manque pas de couleur locale.

MALMOCOR, opéra italien, paroles et musique de Maria Buini, représenté à Bologne sur le théâtre Marsigli-Rossi en 1728.

MALVINA, opéra italien en un acte, musique de Vaccaj, représenté au théâtre San-Benedetto, à Venise, en 1815.

MALVINA, opéra italien, musique de Costa (Michel), représenté au théâtre Saint-Charles, de Naples, en 1829.

MALVINA, opéra allemand, musique de Kanne, écrit à Leipzig vers 1815.

MALVINA, opéra allemand en quatre actes, musique de Schindelmeisser, représenté à Pesth en 1841.

MALVINA, opéra en trois actes, musique d'Edouard Hamel, représenté à Hambourg en avril 1857.

MAM'ZELLE GENEVIÈVE, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Brunswick et de Beauplan, musique de Adolphe Adam, représenté au Théâtre-Lyrique le 22 mars 1856. Cette pièce bretonne n'a eu aucun succès. Les rôles ont été remplis par Meillet, Grignon, Mmes Meillet, Vadé et Mlle Garnier.

MAM'ZELLE PÉNÉLOPE, opéra-comique en un acte, paroles de Henri Boisseaux, musique de M. Théodore de Lajarte, représenté au Théâtre-Lyrique le 3 novembre 1859. C'est une pièce amusante à quatre personnages. L'ouverture est orchestrée avec goût. Elle est formée de jolis motifs villageois. Le duo de Catherine et de Landry : *Aujourd'hui, le doux mois de mai* a du caractère et la mélodie en est heureuse. Nous aimons moins les couplets bouffes de Bobinus : *Rosa la rose* sur un *tempo diminuetto*. Les couplets de la pleurnicheuse Catherine sont excellents : *Ah! de chagrin mon âme est pleine.* Le duo de Catherine et de Landry est le morceau le plus travaillé de l'opéra : il module beaucoup, mais naturellement. Le quatuor : *Quittez ce bas pour un amant*, est traité d'une manière intéressante. La grâce et la légèreté, avec une pointe de sentiment que le sujet comporte, se retrouvent dans le terzetto : *Dans la nuit en silence*. On voit dans cette petite partition que M. de Lajarte est non-seulement un bon musicien, mais aussi un homme d'esprit. Tout y est à sa place avec le degré d'expression qui convient à chaque situation. La pièce a été bien jouée par Girardot, Gabriel, Potel et Mlle Faivre.

MANDANE, opéra italien, livret de Bartolommeo Vitturi, musique d'Ignazio Fiorelli, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo à Venise en 1736.

MANDANE, REGINA DI PERSIA (*Mandane, reine de Perse*), opéra italien, musique de Coccia, représenté à Lisbonne en 1821.

MANDARIN (LE), opéra, musique de Ritter (Pierre), représenté à Manheim vers 1785.

MANDOLINES (LES), opéra-ballet, musique de Charles Sodi, représenté à l'Académie royale de musique le 14 septembre 1744. Sodi était Italien et fort habile mandoliniste. Il écrivit la musique de plusieurs parodies jouées à la Comédie-Italienne. Un de ses airs : *Quanto mai felice siete*, obtint un grand succès.

MÂNES DE SCHILLER (LES), fête théâtrale en un acte, musique de F.-A. Hiller, représentée à Kœnigsberg en 1812.

MANFRED, drame de lord Byron, musique de Robert Schumann, exécuté à Iéna en février 1858.

MANFRED ET JULIETTE, opéra allemand, musique de Neithardt, représenté à Kœnigsberg en 1835.

MANIAC (THE) [*le Maniaque*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Londres en 1810.

MANISCALCO (IL) [*le Maréchal-ferrant*], opéra italien, musique de Paër, représenté à Padoue en 1804.

MANLJ (I), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Milan en 1802.

MANN UND FRAU (*Mari et femme*), opéra allemand, musique de Toot, représenté à Presbourg en 1795.

MANNEQUIN (LE), comédie en un acte et en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Lieutaud, musique de Chapelle, représentée au théâtre de Louvois en 1793. Ce sujet a souvent été traité sous différents titres, tels que ceux-ci : le *Tableau parlant*, l'*Amant statue*, la *Statue*, etc.

MANNEQUIN DE BERGAME (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Planard et d'Eugène Duport, musique de Fétis, représenté à l'Opéra-Comique le 1er mars 1832. C'est un opéra-bouffon imité des formes de la comédie italienne, que le savant aristarque

de la musique a écrit dans un de ses jours assez rares de gaieté. La *Cuffiara*, de Paisiello, a fourni aux librettistes l'idée de leur *Mannequin*. Il s'agit d'un président qui joue les arlequins. C'est une farce qui ne s'analyse pas. L'auteur de la musique a essayé d'introduire sur notre scène des morceaux écrits en *nota e parola*, qui demandent une volubilité et une facilité d'intonation que nos chanteurs français ne pourraient acquérir qu'à l'aide d'un continuel exercice dont le répertoire ne leur fournit pas l'occasion. Le *Mannequin de Bergame* a été joué par Fargueil, Juliet, Ernest, Mlle Prévost et Mme Lemesle.

MANOIR DES LARENARDIÈRE (LE), opérette-bouffe en un acte, paroles de M. Mestepès, musique de M. Emile Jonas, représentée aux Bouffes-Parisiens le 29 septembre 1864.

MANON LESCAUT, opéra-comique en trois actes et cinq tableaux, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 23 février 1856. Le roman de l'abbé Prévost a fourni les principaux épisodes de la pièce. M. Scribe a déployé une grande habileté à déguiser le fond immoral de l'intrigue; mais décidément cette histoire a des chapitres trop chargés d'ignominie pour plaire sur une scène lyrique. Ce marquis d'Hérigny, qui se sert d'un soldat de son régiment pour suivre à la piste une jeune ouvrière de la rue de la Ferronnerie à la rue Saint-Jacques, porte assez mal ses épaulettes de colonel. La réunion au *Cadran bleu*, la conduite du soldat Lescaut, qui perd au pharaon l'argent donné à sa cousine par le chevalier Desgrieux; Manon chantant comme une mendiante la *Bourbonnaise* pour payer la dépense de la guinguette, tout cela est à la fois trivial et odieux. Le second acte se passe à l'hôtel d'Hérigny; mais la scène du pavillon, dans laquelle Manon fait servir à souper à son amant par les gens du marquis dont elle a accepté les offres, n'est pas plus admissible. Quant au dernier acte, qui transporte le spectateur dans la Louisiane, il devait offrir une suite de péripéties plus invraisemblables les unes que les autres pour ramener sur la scène les personnages, et les rendre témoins de la mort de la pauvre Manon. Dans un roman, l'auteur a plusieurs centaines de pages pour développer l'action et préparer le lecteur aux situations les plus inattendues. Dans une pièce, et surtout dans une œuvre lyrique, où la marche des événements est encore suspendue par l'exécution des morceaux de musique, il faut être sobre, clair, concis, rapide. Voilà pour la forme; quant au fond, les auteurs qui veulent mettre sur la scène un roman célèbre ne remarquent pas assez que le livre s'adresse à un individu, qu'il n'y a pas d'intermédiaire entre la page et son œil qui la lit. Il en résulte que l'auteur peut s'adresser à lui avec plus de franchise et s'abandonner à la peinture de certains tableaux sans trop s'exposer à déplaire; tandis que la pièce s'adresse à un public composé d'individus qui sans le savoir surveillent leurs impressions mutuelles, et communiquent entre eux moralement comme par un courant magnétique. En voilà assez sur la tentative malheureuse de M. Scribe. Si nous passons à la musique, nous ne pouvons que regretter que tant de talent, de grâce, d'habileté aient été dépensés d'une manière éphémère et avec une telle prodigalité sur un sujet ingrat. L'ouverture est ravissante. Au premier acte, nous rappellerons le duo de Manon et de Marguerite; l'allégro lancé avec hardiesse par Mme Cabel : *Les dames de Versailles*, et la *Bourbonnaise*, chantée par Manon avec accompagnement de guitare. Les couplets du marquis, au second acte, ont l'élégance que le caractère du personnage comporte. Les idées musicales semées au commencement du troisième acte ont un caractère original; la danse nègre, la chanson créole, le quatuor *sotto voce* offre des effets *sui generis*, dont on ne trouve pas les équivalents dans les autres ouvrages de M. Auber. La dernière scène, consacrée à la mort de Manon et au désespoir de Desgrieux, a fourni au maître l'occasion d'écrire une sorte de symphonie dramatique fort expressive. Les rôles ont été créés par Puget, Faure, Beckers, Jourdan, Nathan, Mme Cabel, Mlles Lemercier et Zoé Bélia.

MANSARDE DES ARTISTES (LA), opéra-comique, d'après un vaudeville français, musique de Capecelatro, représenté au théâtre del Fondo à Naples en 1837.

MANTEAU (LE) ou **LES NIÈCES RIVALES**, opéra-comique en un acte, musique de Champein, représenté au théâtre de Beaujolais vers 1790.

MANTEAU ROUGE (LE), opéra allemand, musique de Würfel, représenté à Vienne au théâtre de la Porte-de-Carinthie vers 1832.

MANTEAU ROUGE (LE), opéra allemand, musique de M. Wurst, représenté au théâtre Royal de Berlin au mois de décembre 1848.

MANTELLO (IL), opéra italien, musique de Speranza, représenté à Turin en 1845.

MANTILLE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Planard et Hautefeuille Goubaux, musique de Bordèse, représenté à l'Opéra-Comique le 31 décembre 1838.

MANTO LA FÉE, tragédie lyrique en cinq actes avec prologue, paroles de Menesson, musique de Batistin (Struck), représenté à l'Opéra le 29 janvier 1711.

MAOMETTO, opéra italien, musique de Winter, représenté à Milan en 1817.

MAOMETTO SECONDO, opéra de Rossini. Cet ouvrage fut représenté sur le théâtre San-Carlo, à Naples, pendant le carnaval de 1820. Rossini fit jouer cet ouvrage à l'Académie royale de musique, en 1826, sous le titre de *Siége de Corinthe*. V. ce mot.

MARA, opéra romantique, musique de Netzer, représenté au théâtre de la Porte-de-Carinthie, à Vienne, en 1841.

MARAVILLA (*Merveille*), drame lyrique espagnol en trois actes, paroles et musique de M. Josè de Ciebra, représenté au Théâtre-Italien le 4 juin 1853. Le livret a paru ridicule, mais la musique offre une suite de motifs espagnols qui ont du charme et de l'originalité. Il a été chanté par M. Cacerès, Mlles Elise Lucas et Clotilde Semiglia.

MARC-ANTOINE, opéra allemand, musique de Gebel (George), représenté à Rudolstadt en 1753.

MARC-ANTONIO, opéra italien, musique de Paini, représenté en Italie vers 1800.

MARCEL ou **L'HÉRITIER SUPPOSÉ**, opéra en un acte, paroles de Guilbert de Pixérécourt, musique de Persuis, représenté à l'Opéra-Comique (salle Favart) le 12 février 1801.

MARCELIN, opéra-comique en un acte, paroles de Bernard Valville, musique de Lebrun, représenté à Feydeau le 22 mars 1800.

MARCELLO IN SIRACUSA, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Antonio Boretti, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-et-Saint-Paul en 1670, et à Bologne en 1672.

MARCHAND D'ESCLAVES (LE), opéra allemand, musique de Ritter (Pierre), représenté à Manheim en 1790.

MARCHAND D'ORVIÉTAN (LE), opéra allemand, musique d'Eberwein (Charles), représenté à Weimar vers 1845.

MARCHAND DE SMYRNE (LE), opéra allemand, musique de Walter, représenté à Ratisbonne en 1805.

MARCHAND DE SMYRNE (LE), opéra allemand, musique de Haindl, représenté à Inspruck en 1782.

MARCHAND DE VENISE (LE), opéra, livret tiré de la pièce de Shakspeare, musique de J.-A. Just, représenté à Amsterdam vers 1787.

MARCHANDE DE MODES (LA), opéra-comique, musique de Eberl, représenté à Vienne en 1781.

MARCHANDE DE MODES (LA), opéra-comique allemand, musique de Lasser, représenté à Munich en 1795.

MARCHAND FORAIN (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Planard et Duport, musique de Marliani, représenté à Paris le 31 octobre 1834. Le rôle principal a été écrit pour Mme Casimir. On peut citer le joli trio de l'horoscope : *Allons, allons, un peu de confiance*.

MARCHÉ (LE), opéra allemand, musique de J.-N.-C. Gœtze, représenté à Weimar en 1819. Avec succès.

MARCHÉ AUX FILLES (LE), opéra-comique allemand, musique de Weber (Frédéric-Dionis), composé pour un théâtre d'amateurs vers 1796.

MARCHÉ DE FEMMES (LE), opéra allemand en un acte, paroles de Herklots, musique de Bierey, représenté à Vienne vers 1805.

MARCHESA E LA BALLERINA (LA) [*la Marquise et la Danseuse*], opéra italien, musique de Gabrielli (le comte Nicolas), représenté au théâtre Nuovo, de Naples, au printemps de 1840.

MARCHESE TULIPANO (IL) [*le Marquis Tulipano*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Rome vers 1767.

MARCHESE VILLANO (IL) [*le Marquis paysan*], opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1762.

MARCHESE VILLANO (IL), opéra, italien, musique de Caruso, représenté à Livourne dans le carnaval de 1775.

MARCO ATTILIO REGOLO, opéra italien, musique de Alexandre Scarlatti, représenté sur le théâtre Formagliari à Bologne en 1724.

MARCO-AURELIO, opéra, musique de Steffani, représenté à Munich en 1681.

MARCO CURZIO, opéra italien, musique de Capotorti, représenté au théâtre Saint-Charles le jour de la fête de Napoléon en 1813.

MARCO SPADA, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 21 décembre 1852. L'éternel brigand si exploité déjà par le librettiste reparaît encore ici; mais le public lui a fait un froid accueil. La musique a les qualités qui distinguent le style du compositeur. Toutefois, à l'exception d'une romance, on n'a rien relevé de saillant dans la partition.

MARCO VISCONTI, opéra italien en trois actes, musique de Petrella, représenté à la Scala de Milan en janvier 1855, puis à Naples et à Vienne. Les deux premiers actes ont été goûtés; le troisième a rendu le succès douteux.

MARCOTONDO, OSSIA L'IMPOSTORE (IL), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Palerme vers 1818.

MARÉCHAL DE VILLARS (LE), mélodrame en trois actes, paroles de Frédéric du Petitméré et Duperche, musique de Schaffner, représenté à la Porte-Saint-Martin le 27 novembre 1817.

MARÉCHAL-FERRANT (LE), opéra-comique en deux actes, en prose, paroles de Quétant et Anseaume, musique de Philidor, représenté sur le théâtre de la foire Saint-Laurent le 22 août 1761, et à la cour devant Leurs Majestés. La scène se passe dans la boutique de Marcel, maréchal-ferrant; le sujet n'a rien de remarquable, mais la musique est celle d'un maître. La facture en est excellente, l'harmonie conduite avec un art tout à fait hors ligne, la mélodie souvent intéressante. Il n'y a pas d'ouverture. Le premier air, celui de Marcel: *Chantant à pleine gorge*, est accompagné au bruit de l'enclume par une partie de violons et une de basse, avec quelques rentrées de flûtes, et produit un effet excellent; puis vient un bon trio pour deux sopranos et basse. Les couplets de Claudine et de Marcel sont pleins de rondeur; le duo entre Labride, cocher du château voisin, et Marcel : *Premièrement, buvons*, est fort comique; l'ariette chantée par Labride, ténor, est une imitation de cloches avec un accompagnement en *pizzicato* d'un effet charmant : *Quand, pour le grand voyage, Margot plia bagage*. Les morceaux suivants, chantés par Jeannette et Colin, offrent une instrumentation très-travaillée dont on ne trouve aucun exemple dans les partitions de cette époque écrites en France. Le premier acte se termine par un trio dans lequel le compositeur s'est surpassé dans le genre bouffon. L'âne de Bastien ne fait que braire, la cavale d'Eustache va clopin clopant, et, grâce au contre-point de Philidor, tout cela produit une harmonie fort originale. Au deuxième acte, l'air de Jeannette : *J'ai perdu tout ce que j'aime*, est écrit si haut qu'il semble inchantable. On ne saurait admettre que le diapason fût sensiblement abaissé; car l'air est en *mi* mineur, et la contrebasse joue souvent le *sol*, sa note la plus grave. Nous signalerons encore l'air du cocher Labride : *Brillant dans mon emploi*, qui est un chef-d'œuvre. Il se termine par des vocalises sur le mot *gare*, qui ne pouvaient être dites que par un chanteur habile. La scène du revenant montre toute la souplesse du génie de Philidor; enfin un tutti plein de verve termine l'opéra, qui est des plus remarquables et aurait de nos jours un grand succès s'il était remonté avec soin. Le *Maréchal-ferrant* a eu plus de deux cents représentations.

MARÉCHAL-FERRANT (LE), opéra-comique en un acte, musique de Steveniers, représenté au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, en décembre 1862.

MARESCIALLA D'ANCRE (LA) [*la Maréchale d'Ancre*], opéra italien, musique de Nini, représenté à Padoue en 1839.

MARGARITA, opéra-comique espagnol, musique de C. Moderati, joué à la Zarzuela de Madrid en avril 1864.

MARGARITA DI YORK (*Marguerite d'York*) opéra italien, musique de Nini, représenté à Venise en 1841.

MARGERY, opéra burlesque, musique de Lampe, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, vers 1831.

MARGHERITA, opéra italien, musique de Foroni, représenté à Milan en 1847.

MARGHERITA DI FIANDRA (*Marguerite de Flandre*), opéra en deux actes, musique de Sogner, représenté à Naples vers 1835.

MARGHERITA D'ANGIU (*Marguerite d'Anjou*), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté en Italie en 1829.

MARGHERITA D'ANGIU, opéra semi-séria, paroles de Romani, musique de Meyerbeer, représenté à la Scala, de Milan, le 14 novembre 1820. Cet ouvrage est de ceux qui caractérisent la première manière du maître. Quoique écrit sous l'influence italienne, il offre des mélodies travaillées visiblement, contournées, peu naturelles. L'inspiration est encore absente ou plutôt mal réglée. Toutefois, il y avait là la marque d'un musicien d'un mérite supérieur, et, il faut le dire, les moyens extramusicaux dont le compositeur pouvait disposer venant aussi à son aide, *Margherita d'Angiu* obtint du succès et fut représentée successivement à Munich, à Londres, en Belgique, à Paris, où on en donna une traduction au théâtre de l'Odéon. Les rôles furent créés à Milan par le célèbre chanteur Tachinardi, par Levasseur et Rosa Mariani.

MARGHERITA D'ANGIU, opéra italien, musique de Favi (François), représenté à Forli en 1832.

MARGHERITA D'ARAGON, opéra napolitain, musique de Battista, représenté au théâtre Saint-Charles à Naples en 1844.

MARGHERITA LA MENDICANTE, opéra italien en trois actes, libretto de Piave, musique de Gaetano Braga, représenté au Théâtre-Italien le 20 décembre 1859. C'est une reproduction du mélodrame de MM. Anicet Bourgeois et Michel Masson, joué au théâtre de la Gaîté en 1852. On a remarqué dans la partition de l'habile violoncelliste de nombreuses réminiscences des ouvrages de M. Verdi. Néanmoins, on a applaudi à juste titre le morceau d'ensemble du deuxième acte et la romance de Margherita. Mme Borghi-Mamo a créé avec talent le rôle de la mendiante; les autres ont été chantés par Gardoni, Graziani et Zucchini.

MARGHERITA PUSTERLA, opéra italien en trois actes, musique de Maestrini, représenté à Pistoie en 1844, et à Naples en mars 1856. Mme Medori a obtenu un grand succès dans le rôle principal.

MARGOT, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de L. Clapisson, représenté au Théâtre-Lyrique le 5 novembre 1857. Cette pièce n'a pas eu de succès. La partition renferme cependant de jolies choses, entre autres les couplets de Nanon au troisième acte : *Chut!* et les deux airs chantés par Mme Miolan-Carvalho : le premier sur le *Langage des fleurs*, au second acte, et le deuxième au troisième acte. On a remarqué une sorte d'introduction instrumentale dans laquelle M. Clapisson a cherché à faire de la musique imitative. Il y a certainement de l'ingéniosité et du savoir-faire dans cette imitation des bruits de basse-cour, mais cela est-il bien à sa place au théâtre de l'Opéra-Comique, et sous la plume d'un membre de l'Institut? L'ouvrage a été chanté par Monjauze et Mme Carvalho et a eu trente représentations.

MARGUERITE, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Planard, musique de M. Adrien Boieldieu, représenté à l'Opéra-Comique, le 18 juin 1838. Le livret est trop chargé d'épisodes tragiques qui sont tirés d'une légende allemande. Dans le premier acte, on a remarqué les couplets en trio : *On dit au village qu'il est fort bien fait;* le duo : *Au bonheur, au plaisir que votre cœur se livre;* le finale dramatique avec la ronde : *Livrons-nous à la danse.* Le second acte débute par un air de soprano plein de sentiment et qui a obtenu un succès mérité : *Merci de tous vos soins; c'est bien; me voilà prête;* l'air bouffe du bailli : *Ah! vraiment, j'en perds la tête; qui faut-il donc que j'arrête?* et un finale très-dramatique ont été applaudis. On a entendu dans le troisième acte une jolie romance : *Au serment qui nous lie,* et une aubade chantée par le chœur dans la coulisse. Les rôles ont été créés par Jansenne, Henri, Couderc, Mlles Rossi et Berthault. L'opéra de *Marguerite* a eu assez de succès pour promettre au fils de Boieldieu, qui n'était alors âgé que de vingt-deux ans, une facile et glorieuse carrière. Après avoir fait représenter un petit nombre d'ouvrages, il paraît avoir renoncé à travailler pour le théâtre et s'être contenté d'écrire pour les salons. Il y a dans cette résolution une défiance de soi-même ou peut-être un secret de piété filiale que la critique doit respecter.

MARGUERITE, opéra en trois actes, musique de Van Buggenhout, écrit à Bruxelles vers 1845.

MARGUERITE D'ANJOU, opéra en trois actes, paroles de Thomas Sauvage, musique de Meyerbeer arrangée pour la scène française par Crémont, représenté à l'Odéon le 11 mars 1826. Voir MARGHERITA D'ANGIU.

MARGUERITE D'AUTRICHE, opéra, musique de Grégoire, représenté au grand théâtre Royal d'Anvers en 1850.

MARGUERITE DE WALDEMAR, opéra-comique en trois actes, paroles de Saint-Félix, musique de G. Dugazon, représenté au théâtre Feydeau le 12 décembre 1812.

MARGUERITE ET FAUST, poëme lyrique, musique de Cohen (Henri), exécuté dans la salle du Conservatoire en 1847.

MARGUERITE, LA MEUNIÈRE DES BOIS, opéra allemand, paroles de Rodenberg, musique de Marschner, représenté à Leipzig le 5 mars 1856.

MARGUERITE ou **LES BRIGANDS**, opéra en un acte, musique du baron de Lannoy, représenté à Græetz en 1814.

MARI AU BAL (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Emile Deschamps, musique de Amédée de Beauplan, représenté à l'Opéra-Comique le 25 octobre 1845. Le titre indique suffisamment l'intrigue de la pièce. M. Dubourjet revient à temps du bal de l'Opéra pour éviter les conséquences d'un duo passionné que Mme Dubourjet chante avec un jeune voisin pour se consoler de son abandon. La musique de cet ouvrage renferme quelques mélodies heureuses, mais l'instrumentation en est pauvre et accuse l'inexpérience du compositeur de romances. Moreau-Sainti a bien joué le rôle du mari confiant, celui de Mme Dubourjet a été chanté par Mme Martin.

MARI CORRIGÉ (LE), opéra, musique de Arquier, représenté au théâtre lyrique et comique de la rue de Bondy, à Paris, vers 1790.

MARI DE CIRCONSTANCE (LE), opéra en un acte, paroles de Planard, musique de Plantade, représenté à Feydeau le 18 mars 1813.

MARI DE CIRCONSTANCE (LE), opéra en un acte, paroles de Planard, musique de Orlowski, représenté au théâtre des Arts, à Rouen, en 1834.

MARI DE LA FAUVETTE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Villeneuve et Veyrat, musique de Charles Dufort, représenté sur le théâtre de la Renaissance, dans le mois de février 1840. On a remarqué dans cet ouvrage un trio d'une bonne facture. Mme Atala Beauchêne en a chanté le rôle principal.

MARI ET FEMME, opéra-comique, musique de Kazynski, représenté au théâtre impérial d'Alexandre, à Saint-Pétersbourg, en 1848.

MARI POUR ÉTRENNE (UN), opéra en un acte, paroles de Théaulon et Armand Dartois, musique de Bochsa, représenté à l'Opéra-Comique le 1er janvier 1816.

MARI SANS LE SAVOIR (LE), opérette en un acte, paroles de MM. Léon Halévy et Jules Servières, musique de M. de Saint-Remy, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 31 décembre 1860. Sous ce pseudonyme, M. le duc de M... a fait exécuter une partition de sa composition sur une comédie spirituelle. Sans le savoir, probablement, les auteurs ont mis en scène le testament d'Eudamidas. M. Chauvaroux est parti pour les Indes avec son neveu Florestan. Un de ses amis en mourant lui lègue sa fille, et, ne doutant pas de l'acceptation de Chauvaroux, veut qu'Antoinette prenne immédiatement le nom de son futur mari. A son retour, l'ami marié sans le savoir ne demande pas mieux que d'être l'exécuteur testamentaire ; mais il surprend son neveu Florestan aux pieds d'Antoinette, et il consent volontiers à la substitution de personne. M. le duc était mieux versé dans la rédaction des notes diplomatiques que dans l'arrangement des notes de la gamme.

Mais vous leur fîtes, monseigneur.
En les croquant, beaucoup d'honneur.

Potel, Desmonts, Mlle Chabert ont chanté cette opérette, élégamment tournée d'ailleurs.

MARI SYLPHE (LE), opéra, musique de L.-C. Moulinghen, représenté en France vers 1790.

MARIA D'ARLES, opéra italien en deux actes, musique de Aspa, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, pendant le carnaval de 1841, sans succès.

MARIA D'INGHILTERRA (*Marie d'Angleterre*), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Milan en 1834.

MARIA D'INGHILTERRA, opéra italien, musique de Ferrari (J.-B.), représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1840.

MARIA DE BISCAGLIA (*Marie de Biscaye*), opéra italien, livret de M. Checchetelli, musique de M. Fenzi, représenté à Rome en juin 1856, et chanté par Fraschini, Delle-Sedie et Mme de Giuli.

MARIA DEGLI ALBIZZI, opéra-séria italien, musique de Mandanici, représenté à Palerme en 1843.

MARIA DI BRABANTE (*Marie de Brabant*), opéra-séria, musique de A. Guillon, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1830.

MARIA DI BRABANTE (*Marie de Brabant*), opéra italien, musique de Gandini, représenté au théâtre Ducal de Modène en 1834.

MARIA DI FRANCIA (*Marie de France*), opéra italien, musique de Mabellini, représenté au théâtre de la Pergola, à Florence, en 1846.

MARIA DI MONTALBAN, opéra italien, musique de Ricci (Louis), représenté à Milan vers 1835.

MARIA DI PROVENZA (*Marie de Provence*), opéra italien, musique de Rustici, représenté à Milan en 1837.

MARIA DI ROHAN, opéra italien en trois actes, musique de Donizetti, représenté à Vienne en 1842, et au Théâtre-Italien, à Paris, le 20 novembre 1843, avec Ronconi, Salvi, Mmes Grisi et Brambilla. Le livret est une reproduction de la pièce de Lockroy : *Un duel sous le cardinal de Richelieu*. L'ouverture offre un beau cantabile de violoncelle. On remarque dans le premier acte le chœur d'introduction et le récit-couplet de Gondi, qui est original et piquant. Le troisième acte est un des plus remarquables que le compositeur ait écrits. L'énergie, la sensibilité s'y disputent tour à tour l'intérêt. Le duo de Marie et de Chalais, la prière si pathétique de Marie, l'air de Chevreuse, le trio final sont des inspirations parties du cœur. Ronconi a eu un grand succès de chanteur tragique dans cet ouvrage.

MARIA DI RUDENZ, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1838. Un air tiré de cette partition a obtenu un grand succès dans les salons : *Egli ancora non guinge e tu m'attendi adorata Matilda*, dont l'andante : *Ah! non avea pui lagrime*, est empreint de cette tendre mélancolie dont le compositeur a donné tant de marques dans ses ouvrages.

MARIA DOLORES, opéra allemand, musique de Koehler, représenté à Brunswick en 1845.

MARIA PADILLA, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Milan en 1841. Cet ouvrage renferme un duo de femmes délicieux, souvent intercalé dans d'autres ouvrages, et qui a été chanté avec un grand succès aux Italiens, à Paris, par Mmes Persiani et Castellan.

MARIA ROSA, opéra de M. Stuntz, représenté à Munich le 23 février 1845.

MARIA STUARDA, opéra italien, musique ue de Casella (Pierre), représenté au théâtre de la Pergola, à Florence, en 1813.

MARIA STUARDA, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Bologne en 1821.

MARIA STUARDA, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1834, joué ensuite à Rome sous le titre de *Buondelmonte*.

MARIA STUARDA, opéra, musique de Coccia, représenté à Londres en 1827.

MARIA TUDOR, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Palerme en 1843.

MARIAGE À L'ANGLAISE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Vial et Gensoul, musique de Kreubé, représenté à l'Opéra-Comique le 4 mars 1828.

MARIAGE AUX LANTERNES (LE), opérette en un acte, paroles de M. Jules Dubois, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 10 octobre 1857. Chantée par Geoffroy, Mlles Dalmont, Tautin et Mareschal.

MARIAGE CLANDESTIN (LE), opéra-comique en un acte, musique de Devienne, représenté au théâtre Montansier en 1791.

MARIAGE D'ALEXANDRE ET DE ROXANE (LE), opéra allemand, musique de Stricker, représenté pour le mariage en secondes noces de Frédéric Ier en 1708.

MARIAGE D'ANTONIO (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Mme de Beaunoir, musique de Mlle Lucile Grétry, alors âgée de treize ans, représenté à la Comédie-Italienne le 29 juillet 1786.

MARIAGE DE DON LOPE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Edouard de Hartog, représenté au Théâtre-Lyrique le 29 mars 1865.

MARIAGE DE FIGARO (LE) [*le Nozze de Figaro*], opéra en deux actes, de Mozart. Cette partition, que l'auteur nommait son ouvrage de prédilection, fut composée à la demande de l'empereur Joseph II en 1786. Elle obtint le

succès qu'elle méritait. Après avoir félicité le compositeur à la fin de la première représentation, l'empereur lui dit : « Il faut convenir pourtant, mon cher Mozart, que voilà bien des notes. — Pas une de trop, sire, » répondit vivement l'artiste. On raconte la même anecdote au sujet de la première représentation de l'*Enlèvement au sérail*. Les *Nozze di Figaro* ont fait époque dans la vie de Mozart, aussi bien que dans l'histoire de la musique dramatique. En effet, rien de ce qui existait alors ne pouvait être comparé à cette partition colossale pour la grandeur et le développement des morceaux d'ensemble, pour le charme et la nouveauté des mélodies, pour la richesse et la variété des accompagnements. Cet opéra a été représenté au théâtre italien de la Cour, le 28 avril 1786. Il obtint un immense succès, malgré les cabales suscitées contre Mozart par les compositeurs et les virtuoses italiens. Sans prétendre indiquer toutes les beautés de la partition, citons ici les principaux morceaux : l'ouverture, l'air : *Non piu andrai farfallone amoroso*, l'air de Cherubino : *Voi che sapete*, le finale magistral du premier acte, le duo admirable : *Sull'aria*, l'air si suave de la comtesse : *Dove sono*, etc. Il faudrait tout rappeler : c'est un ouvrage parfait et original, surtout en ce sens que Mozart s'est totalement approprié l'œuvre de Beaumarchais, en a transformé à son usage le caractère et les situations ; et bien lui en a pris ; car, d'une pièce satirique, virulente, acerbe et tout à fait impropre à la musique, il en a fait un chef-d'œuvre de grâce passionnée, de mélancolique tendresse. Plusieurs mélodies des *Nozze* devinrent populaires, et le génie de Mozart fut universellement reconnu. *Le Nozze di Figaro* ont été arrangées pour la scène française par MM. Jules Barbier et Michel Carré ; on n'a pas oublié la longue suite de représentations qu'elles obtinrent au Théâtre-Lyrique à Paris depuis le 8 mai 1858. (Voir les *Nozze di Figaro*.)

MARIAGE DE FIGARO (LE), comédie en cinq actes, de Beaumarchais, arrangée par Notaris sur la musique de Mozart, représentée à l'Opéra le 20 mars 1793. Le dialogue en prose de Beaumarchais servait à relier les morceaux de cette admirable partition. Cet amalgame détestable et l'état des esprits firent que l'ouvrage n'eut que cinq représentations. Cellérier et Francœur étaient alors administrateurs de l'Opéra. Lays chanta médiocrement, dit-on, le rôle de *Figaro*.

MARIAGE DE FIGARO (LE), opéra anglais, musique composée en partie par Bishop (le reste a été emprunté à Mozart), représenté à Covent-Garden en 1819.

MARIAGE DE JASON (LE), opéra allemand, musique de Rœsler, représenté en Allemagne vers 1800.

MARIAGE DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU (LE), opéra, musique de Bruni (Antoine-Barthélemy), représenté à Feydeau en 1795.

MARIAGE DE LA VEILLE (LE), opéra-comique en un acte, paroles d'Avrigny, musique de Jadin, représenté à l'Opéra-Comique le 2 janvier 1796.

MARIAGE DIFFICILE (LE) ou **LES DEUX COUSINS**, opéra-comique en un acte, paroles de A. Rousseau et Ménars, musique de Panseron, représenté à Feydeau le 19 février 1823.

MARIAGE DE LÉANDRE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Clément Caraguel, musique de M. E. Boulanger, représenté à Bade en septembre 1859.

MARIAGE EN L'AIR (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Saint-Georges et Dupin, musique de M. Déjazet, représenté au Théâtre-Lyrique le 27 janvier 1852.

MARIAGE EN POSTE (LE), opéra de salon, paroles de M. Galoppe d'Onquaire, musique de M. Wekerlin, représenté dans l'hôtel de M. Emile de Girardin, rue Marbeuf, le 10 mai 1857, et chanté par Archainbault, Préval et Mlle Mira, et chez Rossini en mars 1859, chanté par Bussine, Biéval et Mlle Mira.

MARIAGE EXTRAVAGANT (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Désaugiers et Valory, musique de Champein, représenté au Vaudeville le 8 septembre 1812.

MARIAGE EXTRAVAGANT (LE), opéra-comique, d'après le vaudeville de Désaugiers, musique de M. Eugène Gautier, représenté à l'Opéra-Comique le 20 juin 1857. Le docteur Vernes dirige une maison d'aliénés. Il attend à la fois son futur gendre et un fou qu'on dirige sur son établissement. Par une suite de quiproquos, il prend Edouard, son gendre, pour le fou, et il est pris par Edouard pour un insensé qui se fait passer pour le père de sa fiancée Betzy. Le docteur, croyant guérir le jeune homme de sa fureur matrimoniale, organise la célébration d'un mariage supposé, déguise ses domestiques en parents

et en invités. On a signé le contrat, lorsqu'un coup de sonnette retentit à la grille de la maison. C'est le vrai fou qui arrive. Le docteur Vernes regarde la signature du contrat, c'est celle du futur de sa fille. On se reconnaît, on s'embrasse et il n'y a plus qu'à confirmer le mariage extravagant. Le compositeur avait à traiter un livret fort amusant et qui a eu un grand succès en 1812. Il a refait la musique des couplets et d'un duo composés pour l'ancien vaudeville par Champein. L'ouverture est d'un musicien habile. On a surtout remarqué le trio : *On sonne*, l'air du fou Darmancé : *Sans la folie et les amours*. Joué par Lemaire, Berthelier, Nathan, Ponchard et Mlle Henrion.

MARIAGE FORCÉ (LE), comédie de Molière. Ce fut Lulli qui en écrivit la musique.

MARIAGE IMPOSSIBLE (LE), opéra-comique, musique de Grisar, représenté à Bruxelles en 1833.

MARIAGE INATTENDU (LE), opéra-comique en un acte, musique de Gaveaux (Pierre), représenté au théâtre Montansier en 1804.

MARIAGE MALHEUREUX (LE), opéra-comique, musique de L.-C. Moulinghen, représenté en France vers 1795.

MARIAGE PAR CAPITULATION (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Dancourt, acteur de province, musique de Rodolphe, représenté à la Comédie-Italienne le 4 décembre 1764.

MARIAGE PAR COMMISSION (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Simmonin, musique de Bruni, représenté à Feydeau le 4 décembre 1815.

MARIAGE PAR IMPRUDENCE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. de Jouy, musique de Dalvimar, représenté à l'Opéra Comique le 4 avril 1809. C'est la seule œuvre lyrique du célèbre harpiste. Elle n'a pas eu de succès.

MARIAGE PAR LETTRE DE CHANGE (LE), comédie en un acte, en vers, avec un divertissement, paroles de Poisson fils, musique de Granval, représentée au Théâtre-Français le 13 juillet 1735.

MARIAGE PAR SUPERCHERIE (LE), opéra italien, musique de Anfossi, représenté à l'Opéra le 3 septembre 1779. Voyez *Il matrimonio per inganno*.

MARIAGE PATRIOTIQUE (LE), opéra-comique, musique de Deshayes, représenté au théâtre de Beaujolais en 1793.

MARIAGE SECRET (LE) [*il Matrimonio segreto*], opéra italien en deux actes, livret de Bertatti, musique de Cimarosa, représenté à Vienne en 1792. Voyez *Il matrimonio segreto*.

MARIAGES SAMNITES (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Rosoy, musique de Grétry, représenté à la Comédie-Italienne le 12 juin 1776.

MARIAGES SONT CONCLUS DANS LE CIEL (LES), opéra-comique allemand, musique de M. Rosenberg, représenté au Théâtre de la ville, à Francfort, en janvier 1857.

MARIAMME, opéra italien, livret de Lorenzo Burlini, musique de Giammaria Ruggeri, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-et-Saint-Paul, à Venise, en 1696.

MARIANNE, opéra italien, livret de Lalli, musique de Albinoni, représenté à Venise, sur le théâtre de Sant' Angiolo, en 1724. Cet opéra avait été représenté en 1722, sous ce titre : *Eccessi della gelosia*.

MARIANNE, opéra italien, musique de Cortonna (Antoine), représenté à Venise en 1728.

MARIANNE, intermède anglais, musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1788.

MARIANNE, opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 7 juillet 1796.

MARIANNE, opéra-comique en un acte, paroles de M. Jules Prével, musique de M. Théodore Ritter, représenté à l'Opéra-Comique le 17 juin 1861. Interprètes : Troy, Berthelier, Mlles Bélia et Tual.

MARIDOS SOLTEROS (LOS), opéra espagnol en deux actes, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Mexico en 1828.

MARIE, opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique de Hérold, représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 12 août 1826. Cet ouvrage a révélé au public l'un des maîtres les plus aimés de l'école française, le successeur de Boieldieu. Le poëme est intéressant et de bon goût ; les caractères sont bien dessinés ; des situations

tour à tour gracieuses et touchantes ont offert au compositeur un cadre approprié à la fraîcheur de ses idées et à son exquise sensibilité. On ne trouve pas dans la partition de *Marie* la couleur, les effets variés qui distinguent celle du *Pré aux clercs*, ni la richesse presque exubérante de *Zampa;* le sujet simple et presque épisodique de *Marie* ne demandait que la vérité dans la déclamation, du charme et de la grâce dans la partie vocale, et une instrumentation sobre et élégante. Hérold a rempli toutes les exigences de ce programme sans dépasser la mesure. *Marie* est l'œuvre où le génie d'Hérold, épuré par le travail et dégagé des hésitations de la jeunesse, s'épanouit dans toute sa grâce et donne la mesure de sa force. C'est dans *Marie* qu'Hérold arrive pour la première fois à la conscience de lui-même : il y met cette tendresse ineffable d'un premier amour, ces mélodies suaves et faciles qui s'exhalent de l'âme comme le parfum de la fleur, et que l'on ne peut donner qu'une seule fois dans la vie. La scène du désespoir de Marie : *Je suis donc parvenue au comble du malheur*, la seule vraiment pathétique de l'ouvrage, a été traitée avec beaucoup d'énergie. Presque tous les motifs de cet opéra ont joui d'un succès prompt et populaire. Est-il besoin de rappeler la cavatine si délicatement écrite : *Une robe légère*, qui a aidé à la réputation de Chollet ; la barcarolle : *Batelier, dit Lisette*, qui semble répandre une sorte de fraîcheur dans la salle ; la romance : *Je pars demain, il faut quitter Marie*, qui s'annonce par une ritournelle de cor d'un effet charmant ; l'air : *Comme en notre jeune âge;* enfin les couplets : *Sur la rivière*, dont on a imité la coupe, mais non la naïveté ? L'opéra de *Marie* a été souvent repris. Il appartient au répertoire de l'Opéra-Comique.

MARIECHEN (*la Petite Marie*), opéra-comique allemand, musique de Louis Benda, représenté à Kœnisberg en 1792.

MARIE DE BOURGOGNE, opéra, paroles de M. Napoléon Destanberg, musique de M. C. Miry, représenté sur le théâtre National d'Anvers le 15 octobre 1865.

MARIE DE BRABANT, scène lyrique en un acte, musique de Denefve, représentée au théâtre de Mons en 1850.

MARIE DE MONTALBAN, opéra allemand, musique de Winter, représenté à Munich en 1798.

MARIE DE MONTALBAN, drame lyrique, musique de Ritter (Pierre), représenté au théâtre de Francfort en 1810.

MARIE STUART, opéra en cinq actes, paroles de M. Théodore Anne, musique de Niedermeyer, représenté à l'Académie royale de musique le 6 décembre 1844. Cet ouvrage n'obtint qu'un succès d'estime. Le sujet, fort intéressant par lui-même, a été bien traité par l'auteur du livret. On pourrait lui reprocher toutefois de n'avoir pas tenu assez compte du portrait traditionnel de Bothwell, en représentant ce soldat violent comme un élégant seigneur soupirant la romance. La musique est soignée, pleine de délicatesse et d'expression. Les situations sont rendues avec intelligence et une distinction qui ne se dément jamais. Tout le rôle de Marie Stuart, admirablement interprété par Mme Stoltz, est rempli de mélodies touchantes. Nous signalerons le duo qu'elle chantait avec Gardoni, alors débutant ; les adieux de Marie Stuart, au premier acte ; la villanelle sur un motif écossais, dans le second acte ; le duo avec Gardoni au troisième ; quant aux ensembles, il faut remarquer d'abord le chœur : *Partons, milord, à cheval!* au premier acte ; la scène des conjurés, sans accompagnement, au troisième ; enfin la scène d'abdication et l'entrevue des deux reines, au cinquième acte. Baroilhet et Mlle Nau complétaient un quatuor qui a laissé un bon souvenir de cette phase de notre histoire académique.

MARIE STUART EN ÉCOSSE, opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique de M. Fétis, représenté à l'Opéra-Comique le 30 août 1823.

MARIE-THÉRÈSE, opéra en quatre actes, musique de Blangini. Cet ouvrage a été répété à l'Opéra en 1820, mais n'a pas été représenté.

MARIE-THÉRÈSE, opéra en quatre actes, paroles de MM. Cormon et Dutertre, musique de M. Louis, représenté sur le théâtre de Lyon le 19 février 1847. Ce compositeur distingué, ne pouvant obtenir que ses ouvrages fussent représentés à Paris, se décida à tenter la fortune en province. Il fit d'abord jouer à Lyon un opéra-comique qui avait pour titre : *Un duel à Valence*. Son grand opéra de *Marie-Thérèse* obtint du succès. Le poëme en est intéressant et offre de très-beaux vers et des situations fortes ; d'ailleurs, il est en désaccord formel avec l'histoire, ce qui est une faute toujours et partout. On a remarqué au premier acte les couplets chantés par

Olga : *Une bachelette;* le duo de Marie-Thérèse et de Ladislas : *Du sort la chance est incertaine;* au second acte, la cavatine de Ladislas : *Douce espérance;* le grand duo : *Vous m'avez dit : devenez capitaine*, qui est plein de noblesse et d'accent dramatique; la barcarolle et le chœur des conjurés; au troisième acte, divers morceaux épisodiques, tels que les couplets de Frédérick : *Au joyeux bruit du verre*, la tyrolienne : *Emma la palatine*, et enfin, au quatrième, un duo entre l'impératrice et Bolinsky. Les rôles ont été créés par Chaunier, Mmes Wideman et Hébert. Cette courageuse initiative n'eut guère d'imitateurs. De tous les produits de la civilisation, l'opéra se décentralisera le dernier, à cause de la diversité des éléments qui constituent la représentation d'un grand ouvrage. Il faut, en outre, que l'art soit beaucoup plus répandu qu'il ne l'est actuellement dans la province pour que le goût public réclame des plaisirs de cette sorte et consente à en faire les frais.

MARIE TUDOR, opéra italien en quatre actes, musique de Kachpéroff, compositeur russe, représenté au théâtre Royal de Nice au mois de mars 1860, et chanté par Pasi, Cotagni et Mme Sanchioli. Il fut joué peu après au théâtre Carcano, à Milan.

MARIETTE, opéra-comique en un acte, musique de Fesca (Alexandre), représenté à Carlsruhe en 1838.

MARIN (LE), opéra-comique allemand, musique de Mederitsch, représenté à Vienne vers 1793.

MARIN DE LA GARDE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. de Saint-Yves, musique de M. Gauthier, représenté au théâtre Beaumarchais le 21 juin 1849. La scène se passe à Valogne. Un marin, de retour dans son pays natal, retrouve celle qu'il aime mariée à un de ses amis, moins par affection que par reconnaissance, parce que cet ami a sauvé la vie à son père. Le généreux marin entreprend de guérir Marie de son amour pour lui au moyen d'extravagances et de brutalités simulées. On a remarqué dans la partition les couplets militaires et le duo entre Marie et André. Mme Petit-Brière s'est fait applaudir dans le rôle de Marie.

MARINARESSA DI SPIRITO (LA) [*la Marinière d'esprit*], opéra italien, musique de Cercia, représenté à Naples dans les dernières années du XVIIIe siècle.

MARINARO (IL) [*le Marin*], opéra italien en deux actes, musique de Aspa, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1839.

MARINELLA (LA) [*la Marinière*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1780.

MARINELLA, opéra italien, musique de Sinico, représenté au théâtre Armonia, à Trieste, en décembre 1862.

MARINETTE ET GROS-RENÉ, opérette-bouffe, paroles de M. Edouard Duprez, musique de M. Gustave Héquet, représentée aux Bouffes-Parisiens le 24 juin 1856. Rien ne recommande cette pièce que les noms connus des auteurs.

MARINI ou **LE MUET DE VENISE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Delrieu, musique de Dourlen, représenté à Feydeau le 12 juin 1819.

MARINO CARBONARO, opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté en Italie en 1775.

MARINO FALIERO, opéra italien, musique de Donizetti, représenté au théâtre italien de Paris en 1835. Cet ouvrage, qui renferme de grandes beautés, fut écrit entre *Lucrezia Borgia* et *Belisario*. Le compositeur vint le faire représenter en France, où il n'obtint qu'un demi-succès. La cavatine de soprano, le grand duo sont des morceaux excellents. Nous donnerons une mention particulière à l'air : *Bell' ardir*, dont les phrases énergiques sont répétées à l'unisson par le chœur.

MARIO FUGGITIVO, opéra italien, livret de Silvio Stampiglia, musique de Bononcini, représenté à Vienne en 1708.

MARION DELORME, opéra italien, livret tiré du drame de Victor Hugo, musique de Bottesini, représenté à Palerme le 10 janvier 1862.

MARIS GARÇONS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Gaugiran-Nanteuil, musique de Berton, représenté à Feydeau le 15 juillet 1806.

MARITANA, opéra romantique anglais, composé par Wallace, et représenté à Londres, au théâtre de Covent-Garden, dans le mois de décembre 1845. On a remarqué dans cet ouvrage des morceaux fort intéressants, entre autres le trio : *Remorse and dishonour their anguish import;* le duetto : *Holy mother*

guide his footsteps, et l'air : *Alas! those chimer.* C'est un des meilleurs ouvrages du compositeur. Il a été représenté à Dublin en mai 1856, dans des conditions exceptionnelles, au profit d'un conservatoire à fonder dans cette ville. Les rôles ont été joués par des membres de l'aristocratie. La marquise de Devonshire tenait le piano à l'orchestre, tandis que son noble époux faisait les fonctions de souffleur. L'escorte militaire qui figurait dans la pièce était formée d'officiers de haut rang. La recette a produit 25,000 fr.

MARITO A VISTA (IL) [*Un mari à vue*], opéra italien, musique d'Ellerton, représenté en Prusse vers 1830.

MARITO AMA PIÙ (IL), **MA MOGLIE AMA MEGLIO** (*le Mari aime plus, mais la femme aime mieux*), opéra italien, livret de Niccolo Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1688.

MARITO CHE NON HA MOGLIE (IL) [*le Mari sans femme*], opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Venise en 1774.

MARITO DI MIA MOGLIE (IL) [*le Mari de ma femme*], opéra italien, musique de Mandanici, représenté au théâtre Nuovo de Naples vers 1826.

MARITO DISPERATO (IL) [*le Mari désespéré*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1785.

MARITO DISPERATO (IL) [*le Mari désespéré*], opéra italien, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre du Fondo, à Naples, en 1814.

MARITO GELOSO (IL) [*le Mari jaloux*], opéra italien, musique de Lucchesi, représenté à Venise en 1766.

MARITO GELOSO (IL) [*le Mari jaloux*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Venise en 1781.

MARITO GELOSO (IL) [*le Mari jaloux*], opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Livourne en 1784.

MARITO IMBROGLIATO (IL) [*le Mari embarrassé*], opéra italien, musique de Corbellini, représenté à Venise vers 1765.

MARITO INDOLENTE (IL) [*le Mari nonchalant*], opéra italien, musique de Schuster, représenté à Dresde en 1782.

MARITO MIGLIORE (IL) [*le Meilleur mari*], opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Milan en 1801.

MARINS (LES), opéra-comique français, musique de Uber, représenté à Cassel vers 1812.

MARKTSCHRCYER (DER) [*le Saltimbanque*], opéra-comique allemand, musique de Sussmayer, représenté à Berlin en 1799.

MARQUES DE CARAVACA (IL) [*le Marquis de Carabas*], opéra espagnol en deux actes, musique de Barbieri, représenté au théâtre du Cirque de Madrid vers 1854.

MARQUIS UND DIED (*Marquis et voleur*), opéra allemand, musique de Tauber, représenté au théâtre Royal de Berlin au mois de février 1842.

MARQUISE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique d'Ad. Adam, représenté le 28 février 1835. On y remarque un air et un duo assez jolis.

MARQUISE (LA), opéra-comique allemand en un acte, musique de Krug, représenté à Cassel en 1843.

MARQUISE DE BRINVILLIERS (LA), drame lyrique en trois actes, paroles de Scribe et Castil-Blaze, musique d'Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Hérold et Paër, représenté à l'Opéra-Comique le 31 octobre 1831. L'histoire de cette célèbre empoisonneuse n'aurait pas dû fournir le sujet d'un opéra. Elle est trop odieuse pour être mise en musique, et l'habileté avec laquelle Scribe défigure les personnages historiques pour les mettre en scène n'a pas suffi à rendre la marquise intéressante. En attribuant à l'amour les crimes de l'empoisonneuse, les auteurs de la pièce ont commis une faute de plus. Ils ont mis sur le compte de cette passion souvent violente, mais jamais capable d'une basse scélératesse, ce qu'on ne peut attribuer qu'à une nature vicieuse, à une cupidité monstrueuse et aux plus sauvages instincts. La marquise de Brinvilliers, qui a déjà envoyé son mari dans l'autre monde pour aimer plus librement le comte de Saint-Bris, a adopté une jeune orpheline, Hortense. La voyant devenir l'objet des assiduités de son amant, elle obtient un régiment pour le comte, l'éloigne, et pendant son absence fait épouser à Hortense un fermier général. Saint-Bris écrit à sa maîtresse qu'il l'aimera *tant*

qu'elle vivra, et lui fait parvenir cette déclaration dans un bouquet. Il tombe entre les mains de la marquise. *Qu'elle meure donc*, dit-elle, et elle verse un poison violent sur les fleurs. C'est le fermier général qui, cédant à un sentiment de méfiance, saisit le premier le fatal bouquet; il tombe foudroyé. Un certain Galifar, complice de la marquise, veut échanger sa charge d'intendant contre le titre d'époux; la Brinvilliers le lui promet et l'empoisonne. Avant de rendre le dernier soupir, cet homme dénonce sa maîtresse, qui est arrêtée au nom du roi. Tel est le drame imaginé par Scribe et Castil-Blaze. La partition est un pot-pourri de toutes les manières et de tous les styles, ainsi que l'annonce le nom des auteurs. Carafa a fourni l'ouverture et le finale du deuxième acte, Cherubini l'introduction, Boieldieu et Berton des couplets, Paër l'air du premier acte, chanté par Mlle Prévost, Blangini a écrit un air accompagné de danses et un joli duo, Batton un duo également et le finale du premier acte, Hérold le finale du troisième. L'honneur du succès, dans ce tournoi musical, a été pour M. Auber, qui a doté cet ouvrage d'un de ses meilleurs duos scéniques. La troupe de l'Opéra-Comique était à cette époque des plus médiocres; l'exécution de cet ouvrage fut trouvée très-faible. Féréol et Mlle Prévost chantèrent les principaux rôles.

MARRIED BEAUTIFULL (THE) [*le Beau marié*], opéra anglais, musique de Purcell, représenté en Angleterre en 1694.

MARS JALOUX, opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1720.

MARTE DELUSO, opéra italien, livret de Rinaldo Ciallis, musique de Ziani, représenté à Venise en 1691.

MARTHA ou **LE MARCHÉ DE RICHMOND**, opéra semi-séria en trois actes, paroles de Friederick, musique de M. de Flottow, représenté pour la première fois à Vienne le 25 novembre 1847. Une grande dame, qui par désœuvrement et par l'attrait piquant de la curiosité, se lance étourdiment dans quelque aventure dont elle a toutes les peines du monde à se retirer saine et sauve; c'est un sujet qu'on a souvent traité. MM. de Flottow, Burgmüller et Deldevez avaient déjà, le le 21 février 1844, donné la musique d'un ballet intitulé : *Lady Henriette*, qui avait été conçu d'après cette donnée. M. de Flottow en a fait un opéra dont le livret, allemand à l'origine, a été traduit en italien et représenté salle Ventadour, le 11 février 1858, puis récemment en français pour le Théâtre-Lyrique et représenté le 18 décembre 1865. Dans chaque traduction, l'époque de l'action a été changée. Dans la pièce allemande, elle se passe au temps de la reine Anne, c'est-à-dire au commencement du XVIIIe siècle; dans le livret italien, c'est au XVe; dans la pièce française, elle semble avoir été de beaucoup rapprochée de nous. Lady Enrichetta et son amie, accompagnées de lord Tristano di Mickleford, déguisés tous trois, se rendent au marché de Richmond, où les servantes arrivent en foule pour chercher des maîtres. Deux jeunes gens, nommés Lionello et Plumkett, remarquent les jeunes filles et les choisissent pour servantes. Le marché est conclu devant le shérif. Les jeunes ladies ont trouvé la chose plaisante; mais, malgré les protestations de lord Tristano, il n'y a plus à se dédire. Elles partent pour la ferme de leurs maîtres et prennent les noms de Marta et de Betty. En présence d'un rouet, elles se montrent aussi inhabiles que possible à soutenir leurs rôles, ce qui a fourni au compositeur l'occasion d'écrire un des plus jolis quatuors qui soient au théâtre. Lionello et Plumkett sont devenus sérieusement amoureux. Marta se laisse un moment attendrir par la déclaration d'amour de Lionello; elle consent à lui donner une rose qu'elle porte et qu'il lui demande avec instance, et, dans cette scène charmante, le compositeur a introduit une mélodie irlandaise empreinte de la plus suave rêverie. La poésie, due à Thomas Moore : *The last rose of summer* (*La dernière rose d'été*), est d'une simplicité charmante :

Qui sola, vergin rosa,
Come puoi tu fiorir ?
Ancora mezzo ascosa
E prrsso già à morir.

Lady Enrichetta et sa compagne parviennent à s'esquiver de cette maison, grâce à Tristano, qui arrive avec une voiture. Lionello et Plumkett se mettent à la recherche des deux fugitives. Ils les retrouvent dans une partie de chasse princière et sous les habits de grandes dames. La situation est embarrassante pour la prétendue Marta. A la suite d'une si grande surprise et d'une telle déception, le pauvre Lionello perd momentanément la raison. Marta, en bonne princesse, ne songe plus qu'à réparer le mal qu'elle a causé. Elle recule encore devant une mésalliance. Heureusement que Lionello est aussi d'une grande naissance et que la reine con-

sent à lui restituer, en même temps que ses biens, ses titres et sa faveur. Lionello ne peut croire à son bonheur qu'en revoyant lady Enrichetta habillée en servante et dans la même situation qu'au premier acte, c'est-à-dire au marché de Richmond, et lorsqu'il l'entend repéter cette romance de la Rose, dont la mélodie n'a cessé de vibrer dans son cœur.

Marta est, sinon par sa facture, du moins par son caractère, un ouvrage à la fois poétique et doux, mélancolique et rêveur, bien digne d'être l'opéra favori des Allemands. Son succès a été immense et peut offrir quelque analogie avec celui de la *Dame blanche* chez nous. Remarquons que c'est encore un sujet de provenance anglaise, aidé d'une mélodie irlandaise, qui a contribué à cette heureuse fortune. On ne peut cependant pas mettre cet ouvrage au rang des chefs-d'œuvre. Le travail harmonique est loin d'être irréprochable. Les intonations ne sont pas partout naturelles pour les voix; l'instrumentation n'offre guère de remarquable que l'accompagnement du quatuor du Rouet. Mais c'est un opéra gracieux, très-bien conduit, et dans lequel l'intérêt ne languit jamais. Nous signalerons d'abord l'ouverture; dans le premier acte, le chant des servantes et le chœur :

Ecco suono mezzodi;
Il mercato s'apre gia.

Dans le second acte, le quatuor du Rouet, le duo de Lionello et de Marta, dans lequel se trouve la célèbre mélodie irlandaise et le finale du bonsoir. La chanson du *Porter*, chantée par Plumkett, le chœur des chasseresses, le morceau d'ensemble sont les morceaux saillants du troisième acte. Les deux duos du dernier acte sont peu remarquables. On a introduit dans la représentation au Théâtre-Lyrique la jolie romance : *Depuis le jour j'ai paré ma chaumière*, de l'*Ame en peine*, du même auteur, dont on a changé les paroles. Les rôles furent créés en Allemagne par le ténor Ander, la basse Formès et Mlle Zerr; au Théâtre-Italien, par Mario, Graziani, Zucchini, Mmes Saint-Urbain et Nantier-Didiée; au Théâtre-Lyrique par Montjauze, Barré et Mlle Nilsson.

MARTHÉSIE, REINE DES AMAZONES, tragédie-lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Lamothe, musique de Destouches, représentée à Fontainebleau au mois d'octobre 1699, et à l'Académie royale de musique, à Paris, le 29 novembre suivant. Mlle Maupin jouait les rôles de Cybèle et de grande prêtresse du Soleil, Mlle Desmâtins celui de Marthésie, et Thévenard celui d'Argapise.

MARTIN VELTEN, musique de Agthe, représenté à Ballenstedt vers 1789.

MARTINO PRIMO DELLA SCALA, opéra-bouffe, musique de Biasi, représenté au théâtre de Messine en 1842.

MARTINO WA W SERAJU (*la Femme Martin au sérail*), opéra-bouffe polonais en deux actes, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1812.

MARTIRIO DE' SANTI ABUNDIO, PRETE, ABBUNDANZIO, DIACONO, MARZIANO, ET GIOVANNI, SON FILS, CHEVALIERS ROMAINS (IL), opéra sacré, livret de Ottavio Tronfarelli, musique de Domenico Mazzochi, représenté à Rome en 1631.

MARTIRIO DI SANT' ADRIANO (IL), opéra sacré, livret de Silvio Stampiglia, musique de Antonio Pistocchi.

MARTIRIO DI SANT' ADRIANO (IL), opéra sacré, livret de Malatesta Strinati, musique de Giuseppe Amadori, représenté à Rome en 1702.

MARTIRIO DI SANT' ERASMO (IL), opéra sacré, livret de Silbo Tropei, musique de Severo de Luca, représenté dans l'église de l'archiconfrérie della Pietà de' Fiorentini, à Rome, en 1700.

MARTIRIO DE' SANTI FANCIULLI GIUSTO E PASTORE (IL) [*le Martyr des saints enfants Just et Pasteur*], opéra sacré, livret de Malatesta Strinati, musique de Cintio Vinchione, maître de chapelle de la cathédrale de Viterbe, représenté dans l'oratoire de San-Girolamo della Carità, à Rome, en 1708.

MARTIRIO DI SANTA CECILA (IL), tragédie lyrique italienne en trois actes, musique de Scarlatti, représentée à Rome en 1709.

MARTIRIO DI SAN GENNARO (IL) [*le Martyre de saint Janvier*], opéra religieux, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1781.

MARTYRS (LES), opéra en quatre actes, paroles de Scribe, musique de Donizetti, représenté à l'Académie royale de musique le 10 avril 1840. Le célèbre chanteur Nourrit avait fait choix du sujet de *Polyeucte* pour en

composer un livret d'opéra italien. Donizetti en avait écrit la musique, et tous deux présentèrent l'ouvrage à la censure du gouvernement napolitain, qui ne jugea pas à propos d'en permettre la représentation. Nourrit comptait beaucoup sur le rôle de Polyeucte pour reconquérir la situation qu'il croyait avoir perdue dans l'opinion publique. Cette circonstance imprévue acheva d'égarer sa raison. C'était en 1839. Peu d'années après, on ramenait en Italie le corps, privé de raison, de son infortuné collaborateur, Donizetti. Heureusement, ce poëme de *Poliuto* tomba en assez bonnes mains. Scribe l'arrangea pour la scène française, et le compositeur fit les soudures nécessaires. Hâtons-nous de dire que cet ouvrage important se ressent de son origine italienne, et que, pour le juger équitablement, il faut se placer au point de vue des formes et du style employés de l'autre côté des monts. Le premier acte s'ouvre par un chœur fort beau de chrétiens; il est suivi de l'hymne à Proserpine. Des airs dans la forme italienne succèdent : *Dieu des Romains*, chanté par Dérivis; *Sévère, il existe un Dieu*, cavatine par Mme Dorus; *Amour de mon jeune âge*, et *Je te perds, toi que j'adore*, par Massol; les habitudes de l'Opéra ont exigé des danses dont la musique est assez jolie, mais qui suspendent trop longtemps l'intérêt. Le troisième acte est un des plus beaux que Donizetti ait composés. Il renferme un sextuor qui est un chef-d'œuvre, conçu d'après le même plan et sur le même rhythme que le sextuor de *Lucie;* il a toujours eu les honneurs du *bis*. L'air chanté par Duprez : *Oui, j'irai dans leur temple*, est une mélodie ravissante; l'hymne à Jupiter a aussi du mérite. Le quatrième acte, moins beau que le précédent, renferme un air brillant, plutôt destiné à faire valoir la prima donna qu'à concourir à l'action dramatique. Le duo du cachot est pathétique; le trio et le finale terminent dignement cette œuvre remarquable. Le rôle de Poliuto est un des meilleurs du célèbre chanteur Tamberlick.

MARYLLA, opéra polonais, musique de Kozlowski, écrit au commencement de ce siècle (inédit).

MARZIO CORIOLANO, opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Perti, représenté à Venise en 1683.

MARZIO CORIOLANO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1698.

MASANIELLO, opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1825.

MASANIELLO ou *le Pêcheur napolitain*, drame lyrique en quatre actes, paroles de Moreau et Lafortelle, musique de Carafa, représenté à l'Opéra-Comique le 27 décembre 1827. Sans le succès écrasant de la *Muette de Portici* d'Auber, les beautés que renferme l'opéra de *Masaniello* l'auraient fait maintenir au répertoire. Le grand duo : *Un oiseau qui supporte à peine la lumière*, est un chef-d'œuvre. L'entrée des collecteurs est d'un grand effet. Les barcarolles, qui sont des mélodies charmantes, et les couplets sur Notre-Dame du Mont-Carmel sont devenus populaires. Ponchard père a chanté avec succès le rôle de Masaniello, quoique ce rôle demandât plutôt de la force que de la grâce. Convenablement interprété, *Masaniello* ne peut manquer de retrouver un jour une veine de succès.

MASANIELLO FURIOSO, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1706.

MASCHERA (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Auguste Arnould et Jules de Wailly, musique de M. G. Kastner, représenté à l'Opéra-Comique le 17 juin 1841. L'intrigue de cette jolie comédie repose sur une substitution de personne sous le masque et le domino, qui donne lieu à des quiproquos. On a remarqué, dans la partition ingénieusement orchestrée de M. Kastner, le trio : *A ce soir!* la romance chantée par Mlle Révilly : *J'avais rêvé la gloire et la fortune*, et un boléro chanté par Mocker. Emon, Victor et Mme Henri Potier complétaient l'ensemble de la représentation.

MASCHERA FORTUNATA (LA), opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Rome vers 1797.

MASCHERA LEVATA AL VIZIO (LA), opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1704.

MASCHERA LEVATA AL VIZIO (LA), opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Buini, représenté à Bologne en 1730.

MASCHERATA (LA), opéra italien, livret de Carlo Goldoni, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Naples en 1751.

MASCHERATA (LA), opéra italien, livret

de Carlo Goldoni, musique de Galuppi, représenté sur le théâtre San-Cassiano, à Venise, en 1751.

MASNADIERI (I) [*les Brigands*], opéra en quatre actes, livret de Maffei, musique de Verdi, représenté à Londres, au théâtre de Drury-Lane, au mois de juillet 1847. Le livret n'est autre chose qu'une imitation des *Brigands* de Schiller. Le sujet avait déjà été choisi par Mercadante, qui n'avait pas réussi. Il en fut de même pour Verdi, malgré le talent des interprètes, qui étaient Jenny Lind, Lablache, Gardoni, Coletti, Bouché, Corelli et Daifiori. C'est un sujet terrible que celui qu'a imaginé Schiller. Nous comprenons qu'il ait séduit M. Verdi par l'horreur même des situations devant laquelle ce compositeur ne recule jamais. Cependant la musique reste bien en deçà de ce que l'on pouvait attendre d'une telle entreprise. Les mélodies ont peu de caractère et la couleur générale est terne. On a remarqué dans le chœur d'introduction l'andantino : *O mio castel paterno*, l'allegro : *Nell' argilla maledetta*, l'air de baryton : *Quella lampada vitate*, qui exprime une pensée parricide qui jamais n'aurait dû souiller l'art musical. Laissons ces horreurs à la tragédie et aux vers alexandrins. Nous ne pouvons signaler dans le second acte que l'air d'Amalia, dans le troisième le duo de soprano et de ténor, et enfin le terzetto final de l'ouvrage.

MASQUE OF FLOWERS (THE) [*le Masque de fleurs*], intermède anglais, musique de Ferrabosco, paroles de Ben-Johnson, représenté à la cour de Whitehall en 1613.

MASQUE ROUGE (LE), opéra en trois actes, musique d'Ernest Pauer, représenté à Mannheim le 12 janvier 1851, et plus tard à Mayence.

MASQUE WITH THE NUPTIAL SONG AT LORD VISCOUNT HADDINGTON'S MARIAGE (A) [*Masque avec des chants nuptiaux pour le mariage du vicomte lord Haddington*], paroles de Ben-Johnson, musique de Ferrabosco, représenté à Londres en 1608.

MASSENZIO (*Maxence*), opéra italien, livret de Francesco Bussani, musique de Antonio Sartorio, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1673.

MASSIMIANO, opéra italien, livret de Apostolo Zeno, musique de Orlandini, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1731.

MASSIMO PAPIRIO, opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à Naples vers 1700.

MASSIMO PUPPIENO, opéra italien, livret de Aurelio Aurelj, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1685, sur le théâtre Saint-Jean-et-Saint-Paul, puis à Ferrare et à Bologne.

MASTINO (IL), opéra italien, musique de Buzzola, représenté à Venise en 1841.

MATELOT ET LE CHANTEUR (LE), opéra allemand, musique de Heutschel, représenté à Leipzig en janvier 1858.

MATELOTS (LES), opéra-comique, paroles et musique de Buri, représenté à Neuwied en 1785.

MATELOTS (LES), opéra allemand, musique de Flottow, représenté sur le théâtre de Hambourg avec succès en 1846. Le livret a paru intéressant.

MATELOTS DU FORMIDABLE (LES), opérette, paroles de M. de Beaugenet, musique de M. Henri Perry, âgé de onze ans, et de Mlle A. Perry, âgée de dix-sept ans. Ce petit ouvrage, qui a paru offrir des traces d'inspiration, a été chanté dans la salle Beethoven le 4 avril 1865, par Ismaël, Hermann-Léon fils, Lœbnitz et Mme Gaveaux-Sabatier.

MATHIEU LAENSBERG, opéra-comique en deux actes, musique de Bovery, représenté à Douai vers 1850.

MATHILDE, opéra allemand, musique de M. Hauptmann, représenté au théâtre de Cassel vers 1825.

MATHILDE, opéra héroïque en trois actes, livret de Caroline Pichler, musique de Schindelmeisser, représenté en Allemagne vers 1845.

MATHILDE DE GUISE, opéra en trois actes, musique de J.-N. Hummel, représenté à Vienne en 1803.

MATHILDE DE HONGRIE, opéra anglais, musique de Wallace, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1847.

MATILDA A TOLEDO, opéra italien, musique de Mabellini, représenté au théâtre Alfieri dans l'automne de 1836.

MATHILDA DI SHABRAN, opéra italien en deux actes, musique de Rossini, représenté

sur le théâtre Apollo, à Rome, pendant le carnaval de 1821, et à Paris le 15 octobre 1829. Le livret a beaucoup de rapport avec celui d'*Euphrosine et Coradin* d'Hoffman, et dont Méhul a fait la musique; seulement le tyran est une espèce de Barbe-Bleue farouche et furieux, et la bouffonnerie italienne tient une trop grande place dans l'ouvrage. Rossini, quoique encore engagé dans les vocalises et les airs de prima donna, a rendu cet opéra très-agréable à entendre, malgré les sottises et les invraisemblances du poëme. Nous citerons le beau quatuor : *Alma rea;* l'air bouffe : *In tanto erminia*, et le délicieux duo pour soprano et contralto, chanté dans la perfection, lors d'une reprise brillante qu'on a faite de *Mathilda di Shabran* aux Italiens, par Mmes Bosio et Borghi-Mamo.

MATILDA RITROVATA, opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Dresde vers 1793.

MATILDA DI SCOZIA, opéra italien, livret de Romani, musique de Winter, représenté à Milan en janvier 1853. Il y a quelques beaux morceaux dans cet ouvrage.

MATILDA, opéra italien, musique de Coccia, représenté à Ferrare en 1811.

MATILDE, opéra en trois actes, musique de Kreutzer, écrit vers 1827 (inédit).

MATILDE D'OSTAN, opéra italien, livret de Bolognesi, musique de Pistilli, représenté à Naples en octobre 1856.

MATILDE DI LANCHEFORT, opéra italien, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre du Fondo, à Naples, en 1815.

MATILDE DI NEUSTRIA AL PARLAMENTO DI NORVEGIA, opéra italien, de Napoleone Mifrud, représenté au théâtre Trajano, à Civitta-Vecchia, dans le mois de septembre 1850.

MATINÉE DE PRINTEMPS, opéra-comique, musique de Cajon (Antoine-François), représenté au théâtre des Jeunes-Artistes en 1805.

MATINÉE, LE MIDI ET LE SOIR DU PRINTEMPS (LA), opéra caractéristique, musique de Freystaedler, représenté à Vienne en 1791.

MATRIMONII (I), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Milan en 1798.

MATRIMONII CONTRASTATI (GLI) [*les Mariages contrariés*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1800.

MATRIMONII IN BALLO (I) [*les Mariages en ballon*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1776.

MATRIMONIO (IL), opéra-bouffe, musique de Spuntoni, représenté à Lugo en 1791.

MATRIMONIO NASCOSO (IL) [*le Mariage caché*], opéra italien, musique de Leo, représenté à Naples en 1740.

MATRIMONIO DISGRAZIATO (IL) [*le Mariage désagréable*], opéra-bouffe, musique de Venturelli, représenté à Modène en 1741.

MATRIMONIO E DIVORZIO IN UN SOL GIORNO (*Mariage et divorce en un seul jour*), opéra italien, musique de Dussek (François-Benoît), représenté en Italie vers 1790.

MATRIMONIO IMPROVISO (IL) [*le Mariage improvisé*], opéra italien, musique de Paër, représenté en Italie en 1794.

MATRIMONIO IN CANTINA (IL) [*le Mariage dans une cave*], opéra-bouffe italien, musique de Bondineri, représenté à Florence en 1785.

MATRIMONIO IN COMEDIA (IL) [*le Mariage à la Comédie*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Milan en 1782.

MATRIMONIO IN PRIGIONI (UN) [*le Mariage en prison*], opéra italien, musique de Fioravanti (Vincent), représenté à Naples en 1838.

MATRIMONIO INASPETATO (IL) [*le Mariage inattendu*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1777.

MATRIMONIO PER ASTUZZIA (IL) [*le Mariage par ruse*], opéra italien, musique de Lucchesi, représenté à Venise en 1771.

MATRIMONIO PER CAMBIALE (IL) [*le Mariage par lettre de change*], opéra italien, musique de Coccia, représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1808.

MATRIMONIO PER CONCORSO (IL) [*le Mariage au concours*], opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Vienne en 1767.

MATRIMONIO PER CONCORSO (IL) [*le Mariage au concours*], opéra italien, musique

de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1770.

MATRIMONIO PER CONCORSO (IL) [*le Mariage au concours*], opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1799.

MATRIMONIO PER FANASTIMO (IL) [*le Mariage par enthousiasme*], opéra-bouffe italien, musique de Parenti, représenté en Italie vers 1785.

MATRIMONIO PER INDUSTRIA (IL) [*le Mariage par savoir-faire*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1778.

MATRIMONIO PER INGANNO (IL) [*le Mariage par supercherie*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 3 septembre 1779. Ce fut le dernier opéra que la troupe italienne réunie par le directeur De Vismes exécuta à Paris. Mme Chiavacci chanta le rôle principal avec un succès qui fit d'elle une cantatrice à la mode. Le ténor s'appelait Caribaldi. Malgré la vive et constante opposition faite aux Italiens, opposition à laquelle le bon roi Louis XVI n'est pas resté étranger, croyant protéger ainsi l'école française, un parti d'amateurs éclairés et délicats s'était formé et avait grossi à chaque représentation. La musique vive, fine et gracieuse des maîtres italiens, la facilité, la clarté de leur style, l'aisance avec laquelle ils opéraient les modulations et les changements de rhythmes, qualités qui paraissaient naturelles et qui n'étaient que le résultat des bonnes et longues études auxquelles ils avaient été assujettis dans les conservatoires d'Italie; tout cela produisit une impression durable et contribua à développer puissamment les progrès de l'art musical dans notre pays. La première tentative faite vingt-cinq ans auparavant, en 1752 et en 1753, avait fait connaître Latilla, Jomelli, Pergolèse, Leo; la seconde, en ajoutant à ces noms illustres ceux de Piccinni, de Paisiello et de Sacchini, installa définitivement l'opéra italien en France.

MATRIMONIO PER MAGGIA (IL) [*le Mariage par la magie*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Milan vers 1805.

MATRIMONIO PER PROCURA (IL) [*le Mariage par procuration*], farce italienne, musique de J. Pacini, représenté au théâtre Re, de Milan, en 1817.

MATRIMONIO PER RAGGIRO (IL) [*le Mariage par ruse*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Rome en 1779.

MATRIMONIO PER RAGGIRO (IL) [*le Mariage par ruse*], opéra italien, musique de Piccinni (Louis), représenté à Gênes en 1793.

MATRIMONIO PER RAGIONE (IL) [*le Mariage de raison*], opéra italien, en deux actes, musique de Staffa, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1835.

MATRIMONIO PER SORPRESA (IL) [*le Mariage par surprise*], opéra italien, musique de Platone, représenté à Rome en 1788.

MATRIMONIO PER SVENIMENTO (IL) [*le Mariage à l'évanouissement*], opéra-bouffe italien, musique de F. Orlandi, représenté à Milan en 1811.

MATRIMONIO SCOPERTO (IL) [*le Mariage découvert*], opéra italien, musique de Calegari (Antoine), représenté à Venise en 1789.

MATRIMONIO SEGRETO (IL) [*le Mariage secret*], opéra-bouffe italien en deux actes, livret de Bertatti, musique de Domenico Cimarosa, représenté pour la première fois à Vienne en 1792, et à Paris le 10 mai 1801. Ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre dans le genre bouffe eut un succès prodigieux. On raconte à ce sujet que l'empereur Léopold, ayant entendu la première représentation de cet opéra, fit inviter les chanteurs et les musiciens à un banquet, et voulut entendre la pièce le soir même une seconde fois.

C'est un drame bourgeois de demi-caractère. Le signor Geronimo, négociant riche et sourd, a pour commis le jeune Paolino, qui a épousé secrètement Caroline, la plus jeune fille de son patron. Cette situation cause à tous deux une vive angoisse, exprimée dans le duo *Cara, non dubitar :*

Ah! pietade troveremo
Se il ciel barbaro non è.

Geronimo apprend que le comte Robinson va venir lui demander la main de sa fille Elisetta. Rien n'égale la joie du bonhomme :

Udite tutti, udite
Le orecchie spalancate
Di giubbilo saltate.

C'est d'un brio et d'une verve incomparables. Le trio des femmes est charmant : *Le faccio un' inchino contessa garbata.* Robinson préfère Carolina à sa sœur; coup de théâtre qui amène un beau quatuor :

Sento in petto un freddo gelo
Che cercando mi và il cor;

et le duo de basses entre Geronimo et le comte :

Se fiato in corpo avete
Si, si la sposercte.

Geronimo ne veut pas entendre raison, et sa sévérité le sert dans cette occasion ; il se radoucit subitement lorsque le comte déclare qu'il abandonnera la moitié de la dot s'il lui laisse épouser Carolina. Paolino est désolé. De son côté, Fidalma, tante des jeunes personnes, est éprise du commis et veut se faire épouser par lui. En présence de tant de difficultés, il ne reste qu'un moyen : celui de fuir. C'est ici que le compositeur a écrit un air célèbre, plein de tendresse et de charme :

Pria che spunti in ciel l'aurora
Cheti, cheti a lento passo,
Scenderemo fin abbasso
Che nessun ci sentirà.

Elisetta, dans un accès de jalousie, croit surprendre le comte et sa sœur enfermés ensemble pendant la nuit. Elle appelle ; on vient ; et il ne reste aux pauvres amants qu'à déclarer qu'ils sont mariés. Aucun compositeur n'a su mieux réunir dans la même scène les deux éléments tragique et comique. Geronimo paraît inflexible d'abord, le comte intervient pour le couple intéressant et promet d'épouser Elisetta. Fidalma, n'espérant plus rien pour elle-même, engage philosophiquement son frère à pardonner :

Già che il caso è disperato,
Ci dobbiamo contentar.

Et tout se termine au mieux : *Oh! che gioja! oh! che piacere!*

L'ouverture d'*Il matrimonio segreto* est une préface digne de l'ouvrage. Nous signalerons encore le duo ravissant d'amour et de mystère :

Stendimi pur la mano
Che mi vacilla il piè.

L'instrumentation de Cimarosa est toujours et partout claire, vive, pétillante d'esprit ; les idées mélodiques abondent. Il n'emploie qu'avec réserve les instruments à vent. On a fait une reprise brillante du chef-d'œuvre à Paris, en 1836, avec Lablache, Tamburini, Rubini, Mme Albertazzi.

Il matrimonio segreto a été représenté à la cour de Munich, le 6 juin 1850, par des amateurs appartenant aux plus hautes classes de la société. Le prince Albert, frère cadet du roi, doué d'une belle voix de basse, a chanté le rôle de Geronimo. Aux Italiens, Mme Alboni a laissé de bons souvenirs dans le rôle de Fidalma. Gardoni, Zucchini et Scalese ont aussi interprété avec talent cet opéra, qu'on ne saurait monter avec trop de soin ; car c'est un de ces ouvrages-types qui servent à juger le mérite d'une troupe et l'intelligence artistique d'un directeur.

MATRIMONIO VILLANO (IL) [*le Mariage au village*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Naples en 1765.

MATRIMONY (*le Mariage*), opéra anglais, musique de King, représenté à Londres vers 1790.

MATROCO, drame burlesque en quatre actes, en vers, paroles de Laujon, musique de Grétry, représenté à Fontainebleau en 1777, et aux Italiens le 23 février 1778. C'était une parodie des mœurs de la chevalerie. L'auteur de *Richard Cœur de Lion* eut honte de s'être prêté à cette bouffonnerie, surtout après le mauvais accueil qu'elle reçut du public, et brûla sa partition. Toutefois, il en parle, non sans trahir son dépit, dans ses *Essais*, et il en donne quelques fragments. Il avait réuni dans cet ouvrage plusieurs airs populaires, tels que *Charmante Gabrielle*, etc.

MATROSE UND PANGER, opéra allemand, musique de T. Hentschel, représenté à Leipzig vers 1855.

MATTI GLORIOSI (I) [*les Fous glorieux*], opéra-bouffe, musique de Gagni, représenté à Milan en 1786.

MATTI PER AMORE (I) [*les Fous par amour*], opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Venise en 1756.

MAURES D'ESPAGNE (LES), opéra en trois actes, musique de Grétry, non représenté.

MAURIZIO, opéra italien, livret d'Adriano Morselli, musique de Gabrieli (Domenico), représenté au théâtre San-Salvatore de Venise en 1687.

MAURO (IL) [*le Maure*], opéra semi-séria, musique de François Bonoldi, représenté à Trieste en 1831.

MAUVAIS ŒIL (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et Gustave Lemoine, musique de Mlle Loïsa Puget, représenté à l'Opéra-Comique le 1er octobre 1836. Cette pièce est un peu naïve ; il semble que les auteurs ont craint d'imposer à la musicienne légère des salons une tâche au-dessus de ses forces. Ils ont peut-être eu tort. En effet, Mlle Loïsa Puget ne manquait pas d'inspiration mélodique ; elle en a donné d'abondantes preuves. Il fallait lui fournir l'occasion d'acquérir les qualités qui lui manquaient en lui

offrant un cadre plus vaste que celui d'un album. L'expression et la sensibilité qu'on trouve dans ses romances ne l'aurait pas placée trop loin de Dezède, de Gresnick et de Della Maria.

Un jeune muletier, nommé Pedro, est fiancé à Inès, fille de l'alcade. Il raconte à ses camarades l'histoire de sa mule qui est, dit-il, ensorcelée par le *mauvais œil*, l'œil du diable. De son côté, Inès, se promenant dans la vallée, a eu l'occasion de sauver de la mort un officier de l'armée de Christine que les carlistes poursuivaient. Son œil, disait-elle, l'avait fascinée. Depuis ce moment, elle est rêveuse et triste. Pedro prétend que sa fiancée est comme sa mule. On lui enjoint de faire venir l'enjôleur au moyen d'une chanson qui doit servir de signal à un rendez-vous demandé et promis. Un moine vient à passer, les paysans l'invitent à les aider à conjurer le mauvais œil. Ce moine, comme dans le *Comte Ory*, n'est rien moins que le beau militaire lui-même, qui finit par obtenir de l'alcade la main d'Inès. On a remarqué de jolis passages dans cette partition, notamment la romance jouée par le cor et reproduite dans le cours de la pièce, le duo chanté par Ponchard et par Mme Damoreau, qui a eu un succès complet comme actrice et comme chanteuse dans ce petit opéra.

MAZEPPA, mélodrame, musique de J.-M. Maurer, représenté à Bamberg en 1837.

MAZEPPA, opéra russe, musique de M. le baron Wietinghoff, représenté à Saint-Pétersbourg en juillet 1859.

MAZEPPA, opéra italien en quatre actes, musique de Pedrotti, représenté à Bologne dans le mois de décembre 1861.

MAZET, comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles d'Anseaume, musique de Duni, représentée aux Italiens le 24 septembre 1761. Le sujet est tiré d'un conte de La Fontaine.

MAZET, opéra allemand, d'après la pièce française, musique de Kozeluch, représenté à Vienne en 1780.

MAZZINA, opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1767.

MÉCHANTE FEMME (LA), opéra allemand, paroles de Herklots, musique de Ignace Walter, représenté à Vienne en 1795.

MÉCHANTE FEMME (LA), opéra allemand, paroles de Herklots, musique de Biercy, représenté à Dresde en 1805.

MÉDAILLE (LA), opérette, musique de Canoby, jouée et sifflée aux Bouffes-Parisiens le 16 février 1865.

MEDEA, opéra italien, musique de Perez, représenté à Palerme vers 1744.

MEDEA, opéra italien en deux actes, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Fenice, à Venise, en 1812, et à Paris le 14 janvier 1823.

MEDEA, opéra italien, musique de Celli, représenté à Rome en 1838.

MEDEA, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Palerme en 1844.

MEDEA E GIASONE, opéra italien, livret de Giovanni Palazzi, musique de Francesco Brusa, représenté au théâtre de San-Angiolo de Venise en 1726.

MEDEA IN ATENE, opéra italien, livret de Aurelio Aurelj, musique de Zanettini (Antonio), représenté au San-Mosè de Venise en 1675, repris en 1678 au San-Angiolo.

MÉDECIN DE L'AMOUR (LE), opéra-comique en un acte, en vers, mêlé d'ariettes, paroles d'Anseaume et Marcouville, musique de Laruette, représenté au théâtre de la foire Saint-Laurent le 22 septembre 1758. Le sujet de cette pièce est le même que celui de *Stratonice*. Le roi de Syrie a été transformé en bailli de village, et tout le reste à l'avenant. Cette pièce a été remise en musique par Saint-Amand et par Coignet.

MÉDECIN ET L'APOTHICAIRE (LE), opéra-comique, musique de Ditters, représenté à Leipzig en 1846. Cet ouvrage médiocre a cependant eu du succès.

MÉDECIN MALGRÉ LUI (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Désaugiers fils, musique de Désaugiers père, représenté au théâtre Feydeau le 26 janvier 1792. C'est la comédie de Molière avec des couplets et quelques morceaux d'ensemble. Le sujet ne comporte guère plus de musique. La pièce est trop littéraire pour être traitée comme les canevas italiens, et elle ne renferme pas assez de scènes dramatiques pour inspirer un compositeur. L'air révolutionnaire : *Ça ira!* se retrouve adapté dans cet ouvrage à une situation burlesque. Triste plaisanterie.

MÉDECIN MALGRÉ LUI (LE), comédie de

Molière, mise en musique par M. Gounod, représentée au Théâtre-Lyrique le 15 janvier 1858. En adaptant cette comédie à la forme lyrique, en transformant les scènes en trios, sextuors, couplets et chœur, on n'a pas pu parvenir à lui donner l'air d'un opéra-comique. La musique de M. Gounod paraît être une œuvre séparée du sujet. On l'écoute avec plaisir, parce qu'elle est fort intéressants, fort distinguée. Malgré les efforts du compositeur pour lui donner une tournure archaïque, et particulièrement l'empreinte du XVIIe siècle, elle est restée une œuvre très-moderne, très-raffinée, pleine de détails, parfois trop ingénieux et maniérés, accusant partout une science exubérante de l'orchestration et du contre-point. Quant à la gaieté, la rondeur, le tour gaulois de la pièce de Molière, la musique n'en offre nulle part la plus légère trace, et les passages les plus intéressants du dialogue ont je ne sais quelle teinte mélancolique dont l'auteur ne peut jamais s'affranchir. Nous n'exceptons pas les couplets de la Bouteille, chantés par Sganarelle :

Qu'ils sont doux,
Bouteille jolie,
Qu'ils sont doux
Vos petits glouglous.

Il est impossible d'imaginer des combinaisons plus ingénieuses et dont l'effet soit plus imitatif tout en restant musical, que celles de l'accompagnement par les flûtes, les cors, les clarinettes et les bassons. Mais tout ce luxe n'est pas de mise lorsqu'il s'agit d'un bûcheron entonnant une chanson à boire. Parmi les morceaux saillants de la partition, nous rappellerons le duo de Sganarelle et de Martine, le sextuor de la consultation, les couplets de la nourrice, la pastorale chantée par Léandre déguisé en berger ; le chœur : *Serviteur, monsieur le docteur*, et le quintette du troisième acte. Les rôles ont été créés par Meillet, Girardot, Mlles Faivre et Girard.

MÉDECIN TURC (LE), opéra-bouffon en un acte, paroles de Villiers et Armand Gouffé, musique de Nicolo Isouard, représenté à l'Opéra-Comique en 1803. La pièce est bien conduite et amusante. Forlis, lieutenant de vaisseau français, a été pris par des corsaires et vendu comme esclave au grand vizir à Constantinople, tandis qu'Adèle, sa femme, fait partie du harem d'un vieux médecin turc nommé Kalil. Tous deux sont désolés de leur séparation. Forlis apprend par hasard que le médecin, épris des charmes d'une esclave française, a refusé de la céder au Grand-Seigneur ; que, pour venger Sa Hautesse, le vizir veut mettre la science de Kalil à l'épreuve. On lui donnera à guérir un fou, et s'il échoue, il subira un châtiment exemplaire. Forlis a le pressentiment que cette esclave si intéressante est sa femme ; il contrefait le fou et se fait conduire chez le docteur. Mais celui-ci, malgré les conseils de Bouzoula, sa femme en titre, à laquelle Adèle inspire de la jalousie, malgré la promesse qu'on lui fait de le nommer médecin de Sa Hautesse s'il réussit dans sa cure, ne consent pas à rendre Adèle à son époux. Cependant la guérison de celui-ci est à ce prix et chaque fois que l'entêté docteur refuse la liberté à son esclave, Forlis redevient aussi fou qu'auparavant. A la fin Kalil cède et le jeune couple s'embarque pour la France. L'ouverture, dont le thème principal est une espèce de marche turque, a de l'entrain et une couleur originale. La romance d'Adèle : *Sans plaisir et sans espérance* est gracieuse ; mais, au lieu de faire connaître de suite les sentiments de regret de cette jeune femme, cette romance la montre au contraire occupée à se distraire par le chant et la danse des ennuis de la captivité. C'est d'ailleurs conforme à la manière frivole dont l'auteur de *Joconde* traite les sentiments sérieux. Les couplets de Bouzoula : *Les plaisirs volaient sur mes traces*, ont la désinvolture du genre. L'air dans lequel Kalil peint tour à tour son triomphe et sa chute n'est qu'assez comique : *Oui, partout il faudra qu'on publie*, etc. Nicolo, qui avait connu en Italie des modèles excellents de l'air bouffe, ne trouvait pas en France des artistes capables de les interpréter. Il s'est plié au goût français de cette époque, et son air de basse, tout en étant bien écrit, est lourd. Le trio qui suit : *Tâchez par des agaceries*, est bien développé. La partie de soprano est tantôt chantée, tantôt dansée par Adèle, ce qui alors passa pour une invention piquante, mais compromit le succès de l'œuvre à cause de la difficulté de trouver les deux talents réunis dans la même personne. La grande scène de la folie simulée de Forlis est un des bons morceaux de l'œuvre du compositeur. Elle a été écrite pour le célèbre chanteur Elleviou. Mentionnons encore le quatuor de la reconnaissance : *Du courage, point de frayeur*. La partition du *Médecin turc* est une des meilleures de l'auteur, et on l'entendrait encore avec plaisir si elle était interprétée par des chanteurs habiles. Nicolo l'a dédiée à la princesse Louis. A cette époque, les compo-

siteurs se préoccupaient déjà d'échapper aux fourches caudines des marchands de musique. Plusieurs d'entre eux et les plus illustres s'étaient formés en société pour l'exploitation d'un magasin de musique situé rue de la Loi, nº 268, vis-à-vis de la rue Ménars. C'étaient Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, Nicolo Isouard et Boieldieu. Le *Médecin turc* fut publié dans cette maison. L'entreprise commerciale des compositeurs réunis ne réussit point.

MÉDECIN TURC (LE), opéra-comique, musique de Meynne et T. Jouret, représenté sur un théâtre de société, à Paris, en 1845.

MÉDECINE SANS MÉDECIN (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et Bayard, musique d'Hérold, représenté à l'Opéra-Comique le 18 octobre 1832. Il s'agit dans cette pièce d'un médecin qui, sans avoir recours à son art, guérit un négociant malade d'une faillite imminente, en faisant épouser sa fille par un jeune Anglais fort riche qui, cédant à un accès de spleen, voulait aussi se tuer. Un si pauvre livret ne se prêtait point à la musique, et cependant Hérold y a adapté de fort jolis motifs qui n'ont pas survécu malheureusement au naufrage de la pièce. Mlle Massy a débuté dans cet opéra-comique.

MÉDÉE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Thomas Corneille, musique de Charpentier, représentée par l'Académie royale de musique le 4 décembre 1693. Les rôles de Créon et de Jason furent représentés par les acteurs Dun et Dumesny, celui de Créuse par Mlle Moreau, et celui de Médée par la célèbre Mlle Marthe Le Rochois.

MÉDÉE, opéra allemand, musique de Gebel (George), représenté à Rudolstadt en 1752.

MÉDÉE, opéra allemand, musique de Benda, représenté à Gotha vers 1769, et à Leipzig en 1778.

MÉDÉE, tragédie lyrique en trois actes et en vers, paroles d'Hoffman, musique de Cherubini, représentée sur le théâtre Feydeau le 23 ventôse an V (13 mars 1797). Le journal le *Censeur* avait inséré le jugement suivant sur cet ouvrage : « La musique, qui est de Cherubini, est souvent mélodieuse et quelquefois mâle, mais on y a trouvé des réminiscences et des imitations de la manière de *Méhul*. » Dans un beau mouvement d'enthousiasme, Méhul lui répondit : « O *Censeur*, tu ne connais pas ce grand artiste. Mais moi qui le connais et qui l'admire, parce que je le connais bien, je dis et je prouverai à toute l'Europe, que l'inimitable auteur de *Démophon*, de *Lodoïska*, d'*Elisa* et de *Médée* n'a jamais eu besoin d'imiter pour être tour à tour élégant ou sensible, gracieux ou tragique, pour être enfin ce Cherubini que quelques personnes pourront bien accuser d'être imitateur, mais qu'elles ne manqueront pas d'imiter *malheureusement* à la première occasion. Cet artiste justement célèbre peut bien trouver un *Censeur* qui l'attaque ; mais il aura pour défenseurs tous ceux qui l'admirent, c'est-à-dire tous ceux qui sont faits pour sentir et apprécier les grands talents. MÉHUL. » Je demandais un jour à un des rares spectateurs vivants de l'opéra de *Médée*, au successeur de Cherubini, ce qu'il pensait de cet ouvrage : « C'est de la musique bien faite, » me répondit M. Auber.

MÉDÉE, opéra, musique de Langlé, composé vers 1805 (inédit).

MÉDÉE ET JASON, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin, sous le nom de La Roque, musique de Salomon, représentée par l'Académie royale de musique le 24 avril 1713. La victoire de Denain venait de jeter un rayon d'espérance au milieu des revers qui attristèrent la vieillesse de Louis XIV. Dans le prologue de l'opéra de *Médée et Jason*, l'Europe, sous les traits de Mlle Poussin, est rassurée par Apollon (M. Hardouin) et Melpomène (Mlle Antier), qui lui annoncent la fin de ses malheurs et le retour de la victoire qui vient de se déclarer pour les drapeaux de la France. Cette scène allégorique, plus que l'opéra proprement dit, assura son succès pendant trente-six ans, quoique les événements lui aient souvent donné des démentis. Salomon avait cinquante-deux ans lorsqu'il aborda la scène lyrique. Il jouait de la basse de viole dans la musique du roi. Les rôles de Médée, Créuse, Nérine et Cléone furent chantés par Mlles Journet, Pestel, Dun, Antier, Poussin, Pélissier, Souris, Fel, Chevalier ; ceux de Jason, de Créon et d'Arcas, par Cochereau, Thévenard, Dun, Tribou, Chassé, Jélyotte. On cite, au nombre des parodies faites de cet opéra, celle de Dominique Riccoboni fils et Romagnési, jouée au Théâtre-Italien le 28 mai 1727. On en joua encore une autre au même théâtre le 13 décembre

1736 ; ce qui prouve le succès durable de *Médée et Jason.*

MÉDÉE ET JASON, opéra en trois actes, paroles de Milcent, musique de Granges de Fontenelle, représenté à l'Académie royale de musique le 10 août 1813. Ce compositeur était l'élève de Rey et de Sacchini. On remarque dans ses ouvrages, et particulièrement dans *Hécube*, des tendances élevées; son style était un écho bien affaibli de celui de Gluck et de l'auteur d'*Œdipe à Colone.*

MEDICINISCHE CONCILIUM (DAS) [*la Consultation médicale*], opéra allemand, musique de Haibel, représenté à Vienne vers 1793.

MEDICO PARIGINO (IL) [*le Médecin parisien*], opéra italien, musique de Astaritta, représenté pendant le carnaval à Venise en 1792.

MEDICO PER FORZA (IL) [*le Médecin par force*], opéra-bouffe, musique de Degola, représenté au théâtre de Livourne en 1779.

MEDO (*Médus*), opéra italien en trois actes, livret de Carlo-Innocentio Frugoni, musique de Scarlatti, représenté à Venise en 1708.

MEDO (*Médus*), opéra italien, livret de Carlo-Innocentio Frugoni, musique de Leo, représenté à Naples en 1740.

MEDONTE, opéra, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1750.

MEDONTE, opéra italien en trois actes, musique de Sarti, représenté à Florence vers 1753.

MEDONTE, opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Reggio en 1785.

MEDONTE, RE D'EPIRO, opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Rome en 1791.

MEDORO, opéra italien, livret de Aurelio Aurelj, musique de Francesco Luzzo, représenté au théâtre Saint-Jean-et-saint-Paul, à Venise, en 1658.

MEDUS, ROI DES MÈDES, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Chancel de la Grange, musique de Bouvard, représentée par l'Académie royale de musique le 23 juillet 1702. Le concours de toute l'élite de la troupe d'opéra n'a pas retardé la chute de cet ouvrage. C'était pour le chant, Boutelou, Hardouin, Thévenard, Dun, Cochereau, Mlles Desmâtins, Maupin, Lallemand, Loignon; pour le ballet : Dangeville, Du Mirail, Boutteville, Dumoulin, Balon, etc., etc.

MÉDUSE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Boyer, musique de Gervais, représentée par l'Académie royale de musique le 13 janvier 1697.

MEERKONIG UND SEIN LIEBCHEN (DER) [*le Roi de la mer et sa maîtresse*], opéra allemand, musique de Bœhmer (Charles), représenté à Berlin vers 1816.

MEESTER DER LIEBE (DAS) [*le Modèle d'amour*], opéra allemand, musique de Bœhm (Jean), représenté vers 1800.

MEHALA, drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig en 1784.

MEISTER MARTIN DER KÜFFNER UND SEINE GESELLEN (*Maître Martin le ventru et ses compagnons*), opéra allemand, musique de Krug, représenté à Carsruhe en 1845.

MÉLÉAGRE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Jolly, musique de Batistin Stuck, représentée par l'Académie royale de musique le vendredi 24 mai 1709. Thévenard chanta le rôle de Méléagre. Cet ouvrage n'eut pas de succès.

MELEAGRO, opéra italien, livret de Antonio Bernardoni, musique de Marc' Antonio Ziani, représenté à Vienne, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Joseph Ier, par ordre de l'impératrice Amalia Willelmina, en 1700.

MELEAGRO (IL), opéra italien, livret de Antonio Bernardoni, musique de Albinoni, représenté à Venise en 1718.

MELEAGRO, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Milan en 1798.

MÉLICERTE, comédie mêlée de chants, de Molière. Lalande en écrivit la musique.

MELIDA, drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig en 1785.

MELIDA, opéra allemand, musique de Ebell, représenté à Berlin en 1799.

MÉLIDOR ET PHROSINE, drame lyrique en trois actes, en vers, paroles d'Arnaud père, musique de Méhul, représenté à l'Opéra-Comique le 4 mai 1794. Le sujet a été tiré du roman de Gentil-Bernard, *Phrosine et Mélidor*, dans lequel les situations choquent autant le goût que la vraisemblance. La *Marie*

de Planard, qui se précipite de désespoir près de la vanne d'un moulin, est bien plus intéressante que cette Phrosine se jetant dans les flots du canal de Messine pour fuir un amour incestueux. Tout a été exagéré dans ce drame qu'on croirait avoir été écrit quarante ans plus tard, si la forme du dialogue n'y était plus châtiée et plus élégante que dans les mélodrames modernes. Il est bien regrettable que sa chute ait eu pour conséquence l'oubli de la musique que Méhul écrivit au plus beau temps de son inspiration, quoique, à proprement parler, le talent de ce maître n'ait point connu d'éclipse.

MÉLISSA, opéra allemand, musique de Placide de Camerloher, représenté à Munich en 1739. Un intermède comique avait été représenté sous ce titre sur le théâtre San-Cassiano, à Vienne, en 1707, et ensuite à Bologne en 1708.

MELODANZA (LA), opéra italien, musique de F. Orlandini, représenté à Milan en 1806.

MÉLOMANIE (LA), opéra-comique en un acte, livret en vers de Grenier, musique de Champein, représenté à l'Opéra-Comique national le 23 janvier 1781. L'auteur a dédié sa partition à Mlle de Condé. Elle obtint assez de succès. C'est une œuvre travaillée et qui dénote aussi de la facilité; mais les idées sont communes. La pièce est très-bouffonne. Géronte est un vieillard extravagant qui raffole de musique. Quoiqu'il ait promis la main de sa fille Elise à Saint-Réal, il se ravise et veut la donner à un nommé Fugantini, musicien italien dont l'arrivée lui est annoncée. Lisette vient au secours de sa jeune maîtresse; son ami Crispin aidant, on fait passer Saint-Réal pour le maestro Fugantini. Géronte charmé, ravi de la voix et de tout ce que lui chante son futur gendre, comble les vœux de sa fille et les siens propres. L'ouverture est fort médiocre. L'auteur a cherché à rendre successivement plusieurs effets musicaux, la vivacité du ballet, la solennité du récitatif du grand opéra, la boursouflure du mélodrame, et à imiter plusieurs instruments : la harpe, la mandoline, la guitare, le hautbois, le cor, les timbales et même le canon, si toutefois cet instrument de destruction peut être considéré comme appartenant à l'orchestre. Ce n'est pas le seul ouvrage dans lequel on ait cherché à produire des imitations de ce genre. Plusieurs compositeurs ont cru qu'il était tout naturel et opportun dans un opéra d'indiquer les ressources de l'art musical et de montrer leur savoir-faire. Sauf de rares exceptions, ils n'ont pas raisonné juste en ceci. D'abord, en annonçant successivement un air de flûte, des arpéges de harpe, etc., ils ôtent au spectateur le charme de la surprise et les font assister malgré eux à un concert plutôt qu'à une représentation; ensuite, ils se méprennent sur le rôle de l'art musical, qui consiste à peindre les sentiments et les situations de l'âme à l'aide d'un procédé tout idéal que la préoccupation de l'imitation matérielle ne peut qu'affaiblir. Champein ne connaissait pas cette théorie, et son mélomane s'en donne à cœur joie. Crispin même le dépasse dans son air descriptif : *Mousicien terrible et barbare.* Cependant nous signalerons, en dehors de ces rôles chargés, l'ariette d'Elise : *Que je suis malheureuse!* celle de Lisette : *De la gaieté le doux transport;* la musette lourée en sol : *A douce et gentille fillette*, et enfin la romance de Saint-Réal : *O des dieux le plus bel ouvrage.* Le quinque qui suit n'offre rien qui le distingue, si ce n'est les traits de bravoure de la partie de soprano qui ont dû faire honneur à la vocalisation de Mlle Colombe, chargée du rôle d'Elise, et qui donnait sans doute brillamment le *ré* suraigu. Voici la suite de la distribution de cet ouvrage : Saint-Réal, haute-contre, Michu; Géronte, baryton, Narbonne; Crispin, ténor, Trial; Crisanthe, ténor, Rosières; un notaire, ténor, Favart; Lisette, soprano, Carline.

MÉLUSINE, opéra romantique, musique de Conradin Kreutzer, représenté au théâtre de Kœnigstadt le 27 février 1833.

MÉLUSINE, opéra allemand en quatre actes, musique de Schindelmeister, représenté au théâtre de la Cour, à Darmstadt, en janvier 1862.

MÉMOIRES DE FANCHETTE (LES), opéra-comique en un acte, paroles de M. Nérée-Desarbres, musique du comte Gabrielli, représenté au Théâtre-Lyrique le mercredi 22 mars 1865.

MEMORIE DEL DIAVOLO (LE) [*les Mémoires du diable*], opéra italien, livret tiré du roman de Frédéric Soulié, musique de M. Sozzi, représenté au théâtre Carcano, de Milan, en décembre 1864.

MÉNAGE DE GARÇON (LE), opérette en un acte, musique de Gyrowetz, représentée à Vienne vers 1813.

MENASKO ET ELWINA, mélodrame, musique de Joseph de Blumenthal, représenté à Vienne vers 1815.

MENDIANT (LE), opéra-comique, musique de Linley, représenté sur le théâtre de Drury-Lane à Londres en 1787.

MENDICANTE (LA), opéra italien, musique de Sangiorgi, représenté à Rome le 2 août 1861.

MENESTRELLO (IL) [*le Ménestrel*], opéra italien, musique de M. de Ferrari, représenté au théâtre Paganini, à Gênes, le 23 juillet 1861.

MÉNESTRELS (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Reveroni Saint-Cyr, musique de Solié, représenté au théâtre Feydeau le 27 août 1811.

MÉNÉTRIER DE MEUDON (LE), opéra comique en trois actes, musique de M. Weckerlin (inédit).

MÉNÉTRIER (LE) ou **LES DEUX DUCHESSES**, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de Labarre, représenté à l'Opéra-Comique le 9 août 1845. Le livret a pour base une intrigue politique comme la plupart des poëmes lyriques du vaudevilliste. Un souverain allemand veut s'emparer du Tyrol, et, pour arriver à cette fin, il lui faut rechercher les traces d'une grande-duchesse enlevée dès son enfance, et qui, selon les uns, a été recueillie par un pauvre ménétrier, tandis que, selon d'autres, elle est devenue servante dans le cabaret de l'*Ours-Noir*, ce qui donne lieu à une suite de quiproquos toujours divertissants à la scène, malgré leur banalité. Mais il y a beaucoup trop de rôles dans cette pièce. C'est d'abord le jeune ménétrier Urbain, qui aime Thérèse, sa pupille; puis l'étudiant Gédéon; le comte Léopold, cousin de la duchesse; le major Krifkraf, gros militaire ridicule; l'intéressante Thérèse; Lisbeth, la servante qui se trouve être la vraie duchesse; enfin Jeannowitz, riche fermier courtisant l'une et l'autre, et sans succès. Tous les personnages ont une importance égale dans le livret, ce qui a plus nui à sa réussite assurément que la musique de Labarre, bien écrite, bien instrumentée et renfermant de fort beaux morceaux. L'ouverture offre une jolie tyrolienne dialoguée entre le hautbois, la flûte et le cor, accompagnés par un effet de timbales *pianissimo*. Nous signalerons la mélodie chantée par Urbain : *Ce que jamais je n'eusse osé te dire;* puis un beau chœur national en deux strophes, dans lequel on a remarqué l'accent donné aux vers :

La liberté bannie
Qui fuit de notre sol;

les couplets du major Krifkraf, d'une coupe originale; enfin un bon trio au troisième acte. Mlle Lavoye s'est fait applaudir dans des vocalises hardies en forme de tyroliennes; ce genre de rhythme domine peut-être un peu trop dans cet opéra. Mocker, Chollet, Henri, Sainte-Foy, Emon et Mlle Révilly ont interprété les autres rôles.

MENSONGE OFFICIEUX (LE), opéra-comique, paroles de Piccinni fils, musique de Piccinni, représenté à la Comédie-Italienne le 17 mars 1787.

MENSONGE OFFICIEUX (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Forgeot, musique de Lemoyne, représenté à Feydeau le 13 mars 1795.

MENTEUR MALADROIT (LE), opéra-comique en un acte, musique de Lebrun, représenté au théâtre Molière, à Paris, en 1798.

MENUISIER (LE), opéra allemand, musique de Wraniczky, représenté à Vienne en 1799.

MENZIKOFF ET FŒDOR ou **LE FOU DE BÉRÉZOFF**, opéra-comique en trois actes, paroles de La Martellière, musique de Champein, représenté à l'Opéra-Comique le 30 janvier 1808. La partition a été dédiée à la reine de Hollande. La pièce est des plus singulières qu'on puisse imaginer. Menzikoff, l'ami et le compagnon de Pierre le Grand, a été exilé en Sibérie, et se retrouve au milieu des prisonniers victimes de sa dureté et souvent de son injustice lorsqu'il était au pouvoir. Il cherche à cacher son nom et à éviter de cruelles représailles. Sa femme et sa fille Marie le consolent comme elles peuvent de sa disgrâce, et il trouve dans ce pays, dont la description est aussi invraisemblable que ridicule, une sympathie universelle. Un jeune noble, à qui Menzikoff a refusé sa fille en mariage, en est devenu presque fou, et se venge en protégeant cette famille infortunée. Dans cette pièce, personne ne se reconnaît, quoique parlant sans cesse les uns des autres. Ce fou, qui s'appelle Jean, organise des fêtes, donne des bals, soulage les souffrances des prisonniers et fait de la Sibérie le lieu le plus heureux de la terre. Il va sans dire qu'un ukase vient rendre la liberté à Menzikoff, à Jean Fœdor, qui épouse Marie. Le livret, qui a la prétention des grands sentiments et du haut style, offre des détails d'un comique achevé, et montre que tous les fous n'étaient pas alors à Bérézoff. Champein a

écrit de bonne foi sur cette donnée plus que bizarre une partition qu'il a traitée *con amore*. Parmi les morceaux les plus méritants, nous citerons le duo de femmes : *Chère enfant, je te remercie ;* l'air de Jean : *Dès qu'on a quitté les travaux*, le finale du premier acte, qui a un caractère champêtre ; le morceau d'ensemble vraiment dramatique du second acte : *Cessez de vous contraindre*, et la romance de Jean qui ouvre le troisième acte : *De son amour voilà le gage*. C'est un ouvrage bon à consulter pour se rendre compte d'un des courants littéraires et artistiques de ce temps.

MÉPRISE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Creusé de Lesser, musique de Mme Gail, représenté au théâtre Feydeau le 20 septembre 1814.

MÉPRISE VOLONTAIRE (LA) ou **LA DOUBLE LEÇON**, opéra-comique en un acte, paroles de A. Duval, musique de Mlle Le Sénéchal de Kerkado, représenté à Feydeau le 5 juin 1805. C'est une comédie agréable et du meilleur goût. La musique, qu'on s'accorda à louer, est la seule production connue de cette jeune personne alors âgée de dix-neuf ans.

MÉPRISES ESPAGNOLES (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Saint-Just d'Aucourt, musique de Boieldieu, représenté à Feydeau le 19 avril 1799.

MÉPRISES PAR RESSEMBLANCE (LES), comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Patrat, musique de Grétry, représentée à Fontainebleau le 7 novembre 1786 et aux Italiens le 16 du même mois. Ce fut une des dernières productions de Grétry, et elle n'eut qu'un médiocre succès. Cependant il y eut une reprise de cet ouvrage à l'Opéra-Comique en 1858.

MERCATO DI MALMANTILE (IL) [*le Marché de Malmantile*], opéra italien, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Vienne en 1757.

MERCATO DI MALMANTILE (IL), opéra italien, musique de Fischietti, représenté à Dresde vers 1766.

MERCATO DI MALMANTILE (IL), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Rome en 1780.

MERCATO DI MALMANTILE (IL), opéra italien, musique de Barta, représenté à Vienne en 1784.

MERCATO DI MONFREGOSO (IL), opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Turin en 1793.

MERCURE, opéra allemand, musique de Wraniczky, représenté au théâtre Marinelli, de Vienne, en 1793.

MERCURY VINDICATED FROM THE ALCHEMIST AT COURT (*Mercure vengé de l'alchimiste à la cour*), paroles de Ben-Johnson, musique de Ferrabosco, représenté à Londres vers 1615.

MÈRE DES MACCHABÉES (LA), opéra, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1679.

MERIDE E SELINUNTE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Giuseppe Porsile, représenté, par ordre de l'empereur Charles VI, à Vienne, en 1721.

MERIDE E SELINUNTE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Niccolò Porpora, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1726.

MERIDE E SELINUNTE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Chiarini, représenté à Brescia en 1744.

MERITO UNIFORMA I GENI (IL), opéra italien, livret du comte Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine). Ce petit ouvrage a servi d'introduction à un ballet exécuté à l'occasion de la fête de S. C. R. M. l'impératrice Eléonore, à Vienne, en 1692.

MEROPE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Gasparini (Francesco), représenté au théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1712.

MEROPE, opéra italien, paroles d'Apostolo Zeno, musique d'Orlandini, représenté à Bologne, sur le théâtre Formagliari, en 1717.

MEROPE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Predieri (Luc-Antoine), représenté à Florence en 1718, et au théâtre archiducal de Mantoue en 1719. L'opéra de *Mérope* a été mis en musique par Bioni, Alberti, Caldara, Treu, Finazzi, Lotti, Menaghetti, Porta, Vinci et Vivaldi.

MEROPE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Giacomelli (Giminiano), représenté à Venise en 1734.

MEROPE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Niccolo Jomelli, représenté à Venise en 1742.

MEROPE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Terradeglias, représenté à Florence en 1743.

MEROPE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Perez, représenté à Gênes en 1751.

MEROPE (LA), opéra italien en trois actes, musique de Sciroli, représenté à Naples en 1751.

MEROPE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Naples en 1755.

MEROPE, opéra italien, livret de Zeno, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1756.

MEROPE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Gassmann, représenté en Italie vers 1759.

MEROPE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Latilla, représenté en 1763.

MEROPE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Sala, représenté au théâtre Saint-Charles en 1769.

MEROPE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Poissl, représenté à Munich vers 1825.

MEROPE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Nasolini, représenté en Italie vers 1805.

MEROPE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Bianchi, représenté à Londres en 1799. Cette partition est estimée.

MÉROPE, opéra, musique de J. Miller, représenté en Allemagne vers 1823.

MERRY SHERWOOD, opéra anglais, musique de Reeve, représenté à Londres en 1795.

MESDAMES DE LA HALLE, opérette en un acte, paroles de M. Armand Lapointe, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 3 mars 1858. Il suffit de dire que les divers cris de la halle servent d'introduction, que les principaux personnages s'appellent Raflafla, Poiretapée, Amadou, Beurrefondu, Croûte-au-Pot et Ciboulette, que cette bouffonnerie se termine par une *fricassée* générale pour indiquer à quel genre appartient cette pièce, qui a obtenu le plus grand succès. Le boléro : *Je suis la petite fruitière*, chanté par Mlle Chabert, est assez joli.

MESENZIO, opéra italien, musique de Sartorio, représenté à Venise en 1673.

MESENZIO, opéra en trois actes, musique de Cherubini, représenté à Florence pendant l'automne de 1782.

MESENZIO, opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Naples en 1788.

MESSALINA, opéra italien, livret de Maria-Piccioli, musique de Carlo Pallavicino, représenté sur le théâtre San-Salvatore, à Venise, en 1680.

METAMORFOSI ODIAMOROSE IN BIRBA TRIONFALE NELLI GARE DELLE TERRE AMANTI, opéra italien, livret de Goanto Rinio, c'est-à-dire Antonio Rigo, musique de Salvatore Appolloni, représenté à Venise, pendant le carnaval, sur le théâtre San-Samuele, en 1732. Cette bouffonnerie paraît avoir eu du succès, car elle a été jouée sur plusieurs scènes d'Italie. Elle est dédiée à Mme la Mode, gouvernante de Castel-Bizarre, capitaine de l'armée navale des Caprices, directrice de l'Académie des Plaisirs, etc.

METAMORFOSI DI PASQUALI (LE), opéra italien, musique de Spontini, représenté à Venise vers 1802.

MÉTAMORPHOSES (LES), opéra, musique de W. Jakson, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1783.

MÉTEMPSYCOSE DES AMOURS (LA) ou **LES DIEUX COMÉDIENS**, comédie en trois actes, en vers libres, avec un prologue et des intermèdes, paroles de Dancourt, musique de Mouret, représentée aux Français le 17 décembre 1717.

METRA (LA) [*l'Harmonie poétique*], fable grecque en vers avec deux intermèdes, le premier représentant la mort d'Orphée, et le second Pythagore inventant les règles de la musique, poëme et musique de Pier Francesco Valentini, représenté à Rome, pendant le carnaval, en 1654.

MEUNIER (LE), opéra-comique, musique de Vachon, écrit vers 1765, non représenté.

MEUNIER DE MARLINAC (LE), opéra-comique, musique de M. Jesper, représenté au théâtre de la Cour, à Darmstadt, en février 1863. Sous un pseudonyme, M. le comte de Reiset, ministre de France près la cour de Hesse-Darmstadt, a fait représenter ce petit ouvrage de sa composition.

MEUNIER DE MÉRAN (LE), opéra-comique, musique de M. de Flottow, représenté à Berlin en août 1859; plus tard à Cobourg, traduit en français par M. Gustave Oppelt, et à Hambourg en décembre de la même année.

MEUNIÈRE (LA), opéra-comique en un acte, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté au Gymnase-Dramatique le 16 mai 1821.

MEUNIÈRE DE MARLY (LA), opéra-comique, de M. Tesser (pseudonyme), représenté au théâtre de la cour de Brunswick en avril 1864.

MEUNIERS DE PRAGUE (LES), opéra en un acte, en langue bohême, musique de Woytissek, représenté au théâtre National de Prague vers 1792.

MEURTRIER (LE), mélodrame, musique du baron de Lannoy, écrit à Vienne vers 1823.

MEZZA NOTTE (A) [*A minuit*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1831.

MICHAELA, opéra italien, musique de Cortesi, représenté à Parme en mars 1855.

MICHEL-ANGE, opéra-comique en un acte, paroles de Delrieu, musique de Nicolo Isouard, représenté à Feydeau le 11 décembre 1802. Il ne s'agit pas ici du Michel-Ange de Giorgio Vasari et de la tradition. Quoique ce livret n'ait pas le sens commun, il est assez intéressant. Michel-Ange, âgé alors de vingt-quatre ans, est amoureux de Fiorina, fille du Pérugin et pupille de Scopa, picturomane, dont les tableaux sont la risée des artistes de Florence; mais Scopa est riche et il a des amis. Il veut épouser Fiorina. Michel-Ange, grâce aux intelligences qu'il a dans la place et à la niaiserie de Pasquino, s'introduit chez le peintre comme broyeur de couleurs. Et là il fait un beau portrait de sa Fiorina; puis il exécute la clause du testament de Pérugin, par laquelle la main de la fille du grand peintre est accordée à l'artiste qui terminera avec succès un ange exterminateur laissé inachevé par lui. Fiorina est adjugée à Michel-Ange à l'unanimité, et Scopa lui-même souscrit au jugement. La musique que Nicolo a écrite sur ce léger canevas est très-agréable. Elle est vive, spirituelle et dépasse de beaucoup par la finesse des intentions les situations du livret. L'ouverture offre, après un cantabile mélodieux, un presto charmant de gaicté et de verve, comme savait les écrire l'auteur de *Joconde*. Tous les morceaux sont jolis. D'abord le duo de Fiorina et de Zerbine : *Douce mélancolie;* l'air de Michel-Ange : *Amour, retrace-moi les traits de Fiorina*, qui est remarquable, moins toutefois par l'imitation puérile des coups de pinceau du peintre au moyen des quadruples croches des violons au commencement de chaque mesure que par l'ampleur de l'allegro : *Talent divin, art enchanteur!* le duo de Michel-Ange et de Zerbine : *Son embarras me plaît, m'enchante*, est d'un tour galant et gracieux qui ne le cède pas aux meilleurs de Boieldieu dans ce genre. La barcarolle m'a paru médiocre. Le quinque dans lequel Fiorina apprend, de la bouche même de Michel-Ange, le récit de sa mort supposée et se livre, en présence de son tuteur, à une douleur simulée, est d'un excellent caractère; c'est là de la comédie musicale digne de la meilleure école italienne. Nous signalerons encore le chœur des peintres dans le finale. Ajoutons que les dessins de l'accompagnement sont perpétuellement variés et que la mélodie y abonde; c'est une fête pour l'oreille. Nous ne doutons pas que, si l'on reprenait l'opéra de *Michel-Ange* dans une petite salle avec un bon orchestre, un bon ténor pour chanter le rôle d'Elleviou, et une bonne première chanteuse pour celui de Mme Scio, il aurait beaucoup de succès auprès des amateurs, la part faite à la couleur peu historique du livret. Distribution : Elleviou, Chénard; Dozainville, Mmes Scio-Messié, Saint-Aubin.

Michel-Ange fut le premier ouvrage qui fixa l'attention sur les œuvres de Nicolo-Isouard, arrivé de Malte à Paris depuis trois ans.

MICHEL CERVANTES, opéra-comique en trois actes et en prose, paroles de Gamat, musique de Foignet, représenté au théâtre Louvois en 1794.

MICHEL ET DAVID, opéra-comique, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1679.

MICHEL ET JEANNETTE, opéra-comique, musique de J. Miller, représenté en Allemagne vers 1835.

MICHELANGELO E ROLLA, opéra italien, musique de Ricci (Frédéric), représenté à Florence en 1841.

MICHELE PERRIN (*Michel Perrin*), paroles de M. Marcello, d'après le vaudeville français, musique de M. Cagnoni, représenté avec succès au théâtre Sainte-Radegonde, de Milan, en mai 1864.

MICHELI ET SON FILS, opéra, suite des *Deux journées* de Cherubini, musique de Clasing, représenté à Hambourg en 1806.

MICHELINE ou **L'HEURE DE L'ESPRIT**, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Saint-Hilaire, Masson et de Villeneuve, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 29 juin 1835. Le page Urbain, le paysan Macloud, le sorcier, la fiancée, le droit du seigneur, Mme Pradher, Féréol, Couderc et la musique d'Ad. Adam, tout cela a passé. Il n'est resté de cet ouvrage ni une note ni un souvenir.

MIDNIGHT WANDERERS (*les Vagabonds nocturnes*), opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1793.

MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (*le Songe d'une nuit d'été*), opéra anglais d'après la pièce de Shakspeare, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1816.

MIECZYSLAW SLEPY (*Mieczyslas l'aveugle*), opéra polonais en trois actes, musique de Elsner, représenté à Varsovie en 1807.

MIESZKANCY KAMZATKA (*les Habitants du Kamtchatka*), opéra en un acte, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1803.

MIGLIOR D'OGNI AMORE PER IL PEGGIOR D'OGNI ODIO (IL), opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Venise, sur le théâtre de San-Cassiano, en 1703.

MIGNONI E FANFAN, opéra italien, musique de Graffigna, représenté à Florence en 1844.

MILCHMÆDCHEN (DAS) [*la Laitière*], opéra-comique allemand, musique de J.-C. Kaffka, représenté au théâtre de Breslau vers 1779.

MILCHMÆDCHEN (DAS) [*la Laitière*], opéra-comique allemand, musique d'Agthe, représenté à Ballenstedt vers 1787.

MILCHMÆDCHEN VON BERCY (DAS) [*la Laitière de Bercy*], opéra-comique, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1806.

MILICIEN (LE), comédie en un acte, paroles d'Anseaume, musique de Duni, représentée pour la première fois à Versailles le 29 décembre 1762, et à la Comédie-Italienne le 1er janvier 1763. La pièce appartient au genre naïf, que nous appellerons volontiers le genre niais. Le paysan Lucas veut épouser Colette, moins par amour que par intérêt. Un recruteur nommé Labranche, dont l'officier est aimé de la jeune paysanne, favorise les deux amants en faisant signer à Lucas un engagement en bonne forme, au lieu d'une déclaration dont il a fait semblant de lui dicter la teneur. Le pauvre Lucas est enrôlé et mis en sentinelle. Voyant, pendant sa faction, son rival Dorville enlever sa maîtresse, il quitte son poste pour voler à son secours. C'était un coup monté, et notre homme est arrêté et jugé comme déserteur. Au moment d'être passé par les armes, il renonce à la main de Colette, pour obtenir sa grâce, et il la supplie même d'épouser son rival. Il y a quelques scènes assez plaisantes, celles de la poltronnerie de Lucas et la description d'une bataille, par exemple; mais l'invraisemblance de l'engagement involontaire de Lucas dépasse les limites, assez peu étroites cependant, qu'on attribue à l'opéra-comique. La musique de Duni n'est pas du tout méprisable, et ce compositeur mérite d'être placé dans un bon rang parmi les *musici minores*. Il a de la vivacité et du trait. Son harmonie est correcte; mais son instrumentation est pauvre et ses idées souvent communes. Le *Milicien* n'a pas d'ouverture. L'ouvrage commence par un assez bon duo entre Colette et Lucas : *Quoi! sans cesse! quoi! Lucas me poursuivra.* Un des meilleurs morceaux est l'ariette de Colette en *sol* mineur : *Quand l'amour est content;* elle est gracieusement accompagnée par les hautbois et par un contre-point joué sur les violons. L'allegretto : *Ces oiseaux de passage*, offre des vocalises assez difficiles pour le temps. L'air de Lucas : *Oh! finis, Colette!* a de l'expression, et la mélodie en est plus distinguée que le reste. Le trio qui suit : *Il faut marcher*, est bien traité. Nous signalerons encore l'air chanté par Labranche : *Ah! c'est un tour pendable;* la scène de la faction : *Qui va là?* et le vaudeville de la fin de la pièce. En somme, le *Milicien* est un petit opéra-comique que les amateurs de musique rétrospective entendraient avec plaisir. Il a obtenu autrefois un vrai succès.

MILITARE BIZARRO (IL) [*le Militaire singulier*], opéra italien, musique de Sarti, représenté à Turin en 1778.

MILLER AND HIS MEN (THE) [*le Meunier et ses garçons*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden, à Londres, en 1813.

MILLER'S MAID (*la Fille du meunier*), musique de Davy (John), représenté à Hay-Market, à Londres, en 1804.

MILTIADE À MARATHON, opéra en deux actes, paroles de Guillard, musique de Lemoine, représenté à l'Opéra le 3 novembre 1793.

MILTON, opéra en un acte, paroles de Jouy et Dieulafoy, musique de Spontini, représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 6 frimaire an XIII (27 novembre 1804). Un épisode de la vie du célèbre poëte anglais a fourni le sujet du poëme. Vieux, aveugle et persécuté, Milton est réfugié chez un quaker de ses amis, nommé Godwin. C'est là que se rend lord William Davenant, attiré à la fois par son amour pour Emma, la fille du poëte, et par le désir de négocier la rentrée en grâce de celui-ci avec Charles II. Cette pièce de demi-caractère offre une intrigue agréablement conduite, traitée avec convenance et bon goût. Spontini se releva à la première représentation de cet ouvrage de la chute de la *Petite Maison*, que l'imprudence d'Elleviou avait fait écrouler six mois auparavant. Ce chanteur avait compris tout le mérite de Spontini, et il avait eu le tort de vouloir imposer sa conviction au public. Toutefois, ce n'était pas encore par la partition de *Milton* que le compositeur devait conquérir ses droits à l'admiration de ses contemporains, quoiqu'elle offrît des parties fort remarquables et que assurément elle soit une des œuvres de ce temps qui pourraient être reprises avec chance de succès. L'ouverture, qui est en *ré*, est charmante. Le premier air de Charlotte est écrit trop haut, surtout pour une seconde chanteuse; le même défaut se remarque dans le trio suivant entre Charlotte, Arthur (Davenant) et Godwin; la romance d'Emma: *J'aurai le sort de la fleur du désert*, est d'une simplicité touchante et l'accompagnement est d'une suavité exquise; l'hymne au Soleil, chanté par Milton, fait pressentir la prière de la *Vestale*. Il est douteux que Solié, chargé du rôle, l'ait bien interprété. L'air écossais : *Quittez les riantes campagnes*, est arrangé successivement en duo et en trio avec beaucoup de goût. Nous signalerons encore le quatuor : *Quels traits, quelle grâce touchante!* et le quintette dans lequel le poëte, par son improvisation, amène sans le savoir le dénoûment. On voit que Jouy avait cherché à ménager à son collaborateur des situations de nature à favoriser ses nobles aspirations. L'opéra de *Milton* est resté assez longtemps au répertoire de l'Opéra-Comique, mais le personnel de ce théâtre pouvait difficilement y maintenir une œuvre lyrique de ce caractère, qui eût été mieux placée au grand Opéra ou à l'Opéra italien. Spontini a eu la pensée d'agrandir le cadre de sa composition, car il a joint à sa partition française une traduction italienne de Luigi Balochi et des récitatifs qui en font un opéra semi-séria; telle est la forme véritable sous laquelle cet ouvrage devra reparaître, si on se soucie encore des belles choses passées. Solié, comme nous l'avons dit, chantait le rôle du poëte, M. et Mme Gavaudan, ceux de lord Davenant et d'Emma, Chenard celui du quaker Godwin, et enfin Mme Crétu, miss Charlotte.

MILZIADE, opéra italien, livret du docteur Lotto Lotti, musique de Giammaria Ruggieri, représenté à Venise en 1699, sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.

MINA, opéra-comique en trois actes, paroles de Grenier, musique de Champein, représenté à la Comédie italienne le 26 janvier 1780.

MINA ou **LE MÉNAGE À TROIS**, opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 10 octobre 1843. C'est une comédie fort bien faite au point de vue littéraire, mais dont les situations étaient trop compliquées pour l'œuvre du musicien. Mina est une jeune fille, victime d'une trahison ourdie par celui qui devait l'épouser, et qui est déjà l'époux d'une autre femme. Cette jeune fille trouve heureusement un libérateur. L'instrumentation de l'ouverture est ravissante. Après un dialogue entre les instruments à vent, traités avec une science ingénieuse des effets variés qu'ils peuvent rendre, arrive un allegro brillant et chaleureux dans lequel l'auteur a intercalé une belle mélodie exécutée par les violons. La partition est une de celles où le compositeur a le plus développé les qualités éminentes qui le distinguent. La mélodie est élégante, spirituelle et accompagnée avec une richesse de détails qu'on ne rencontre que dans les ouvrages de Meyerbeer. Nous signalerons le quintette qui commence par la gracieuse mélodie pour mezzo soprano : *Oui, je suis tremblante;* les couplets chantés par le jardinier Jacquet; le finale délicieux du premier acte. Le morceau le plus saillant du second acte est l'air poétique de Mina : *Le lever de l'au-*

rore est plus beau dans les cieux. Mlle Darcier a interprété avec talent le rôle difficile et ingénu de Mina. Mmes Félix, Boulanger, Roger, Mocker, Moreau-Sainti complétaient le personnel de la représentation. Nul doute qu'avec vingt ans de plus d'éducation musicale, le public de l'Opéra-Comique ne fasse bon accueil à la reprise d'une œuvre aussi distinguée. Le troisième acte contient une jolie valse chantée et un remarquable quatuor terminé par un unisson d'un effet entraînant.

MINATORI SCOZZESI (I) [*les Mineurs écossais*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Messine vers 1829.

MINERVE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1703.

MINIERE DI FREIBERG (LE) [*les Mines de Freiberg*], opéra italien, musique de Petrella, représenté pendant le carnaval, à Naples, en 1843.

MINIERE DI POLONIA (LE) [*les Mines de Pologne*], opéra italien, musique de Palma, représenté en Italie vers 1800.

MINNESAENGER (DER) [*le Troubadour*], opéra allemand, musique de François Schubert, partition inachevée. On ne sait ce qu'est devenu le manuscrit.

MINORA, mélodrame en quatre actes, musique de Schulz, représenté à Hambourg en 1786.

MINUIT, opéra en trois actes, musique de Chelard, représenté sur le théâtre de la Cour, à Munich, au mois de juin 1831. Cet ouvrage avait été primitivement écrit à Paris pour le théâtre Ventadour. Chelard, étant allé s'établir en Allemagne, fit traduire le poëme et obtint une véritable ovation. L'ouverture, les chœurs, un beau finale excitèrent l'enthousiasme du public. L'opéra de *Minuit* a eu pour interprètes une cantatrice alors en vogue, Mlle Schechner, et Mme Vespermann. Chelard avait été l'élève de Gossec, et avait obtenu le prix de Rome en 1811. Après le succès de grande estime que son opéra de *Macbeth* avait eu en 1827, malgré l'arrangement plus que médiocre que Rouget de Lisle avait fait de la pièce du grand poète anglais, on avait pu penser que Chelard serait devenu un de nos meilleurs compositeurs français. Il avait la science, il aimait son art avec passion, et joignait à ces qualités une conception élevée, un style ample et correct.

MIRACLE (*LE*) ou **LES KRAKOVIENS ET LES GORALES**, opéra polonais, musique de Stefani, représenté à Varsovie en 1794. Cet ouvrage a été écrit pour la troupe dramatique de Boguslawski. Le compositeur a introduit dans cet ouvrage des airs nationaux polonais qui l'ont fait accueillir avec enthousiasme.

MIRANDA, opéra allemand, musique de Kanne, représenté à Berlin vers 1825.

MIRANDOLINA, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Naples en 1773.

MIRANDOLINA (LA), opéra italien, musique de Caruso, représenté pendant le carnaval, à Trieste, en 1776.

MIREILLE, opéra en cinq actes, paroles de M. Michel Carré, musique de M. Charles Gounod, représenté au Théâtre-Lyrique le 19 mars 1864. Le livret a été tiré du charmant poëme *Mireïo* de M. F. Mistral, déjà très-admiré dans le midi de la France avant que M. de Lamartine n'en ait fait l'éloge dans un de ses *Entretiens littéraires.* Mireille, la jeune et jolie Arlésienne, est fille de maître Ramon. Un riche bouvier de la Camargue, Ourrias, l'a demandée en mariage à son père et a obtenu de lui sa main; mais la jeune fille aime ailleurs. C'est le pauvre vannier Vincent qui possède les trésors de tendresse de cette pure et innocente créature. Elle résiste aux menaces, aux imprécations de son père. Son amour est plus fort que la mort. Les deux rivaux se rencontrent au val d'Enfer; Ourrias frappe Vincent de son bâton ferré et le laisse mourant sur la place; mais la vieille sorcière Taven le rappelle à la vie. Le meurtrier, en proie à ses remords, erre sur les bords du Rhône; son imagination est frappée par des apparitions funèbres; les noyés, des jeunes filles trompées par l'amour défilent en procession devant ses yeux. Il appelle le passeur, monte dans son bateau; mais sa présence porte malheur. La barque chavire et le bouvier disparaît dans les flots. Mireille ignore ce qu'est devenu Vincent. On fait la moisson. Vincenette, jeune sœur de Vincent, lui apprend ce qui est arrivé à son frère et sa guérison. Mireille et son amant s'étaient donné rendez-vous au pèlerinage des Saintes-Maries, dans le cas où un malheur viendrait à l'un d'eux. Elle part, traverse la plaine aride de la Crau sous un soleil brûlant. Là se trouve l'épisode charmant d'un petit chevrier blotti sous les bruyères pour se dérober à la chaleur du jour. Mireille arrive aux Saintes, mais en proie à une fièvre vio-

lente, et elle meurt de fatigue et d'amour dans les bras de Vincent et de son père au désespoir. La partition de *Mireille* nous semble la plus remarquable et la mieux inspirée de celles que M. Gounod ait produites au théâtre. La partie descriptive, qui occupe une grande place dans l'ouvrage, est peut-être mieux traitée que l'action dramatique. Le chœur d'ouverture : *Chantez, chantez, magnanarelles*, au premier acte ; le chœur de la farandole, la chanson du magali, la déclamation dogmatique de Ramon au second acte; le tableau fantastique du Rhône au troisième ; le chœur de la moisson, la chanson pastorale du petit Andreloun : *Le jour se lève et fait pâlir la sombre nuit*, l'air de Mireille : *Heureux petit berger*, au quatrième acte, tels sont les morceaux dans lesquels le compositeur a su le mieux allier à un goût littéraire très-vif une science musicale flexible et expérimentée. Ce sont là des tableaux et des études du plus haut intérêt. Quant au côté dramatique de l'œuvre, il offre aussi des beautés incontestables. Dans la scène de l'entrée de Mireille au premier acte, cette phrase : *Oh! c' Vincent! comme il sait gentiment tout dire*, peint la situation avec vérité et délicatesse. Le grand air de Mireille : *Mon cœur ne peut changer, souviens-toi que je t'aime*, est un des plus beaux airs du répertoire moderne. Nous signalerons encore le finale du second acte, dans lequel se détache cette phrase inspirée : *Ah! c'en est fait, je désespère.* Mme Miolan-Carvalho a interprété avec un grand talent cette remarquable partition. Les autres rôles ont été créés par Ismaël, Petit, Morini, Mme Faure-Lefebvre et Mlle Reboux. Cet ouvrage a été repris en trois actes, le 15 décembre 1864, avec des changements qui avaient pour objet de raccourcir un peu la représentation. Il faut espérer que l'adoption d'une forme définitive aidera à le maintenir au répertoire. Il y aurait aussi quelques modifications à introduire dans le cinquième acte. M. Gounod est un homme de goût. Il en a manqué une fois en sa vie en choisissant, pour être joué sur l'orgue de l'église des Saintes-Maries, le chant de la prose : *Lauda Sion salvatorem.* Ce chef-d'œuvre de la liturgie ne doit être entendu qu'à l'église. Entonné par les choristes du Théâtre-Lyrique, il affecte péniblement le cœur et l'oreille des auditeurs catholiques. Le christianisme n'est pas devenu une mythologie où l'on a le droit de prendre ce qu'on veut pour produire un effet dramatique. Tous les compositeurs, sans exception, qui ont eu à traiter des scènes religieuses, se sont bien gardés de dérober à la liturgie des chants consacrés par le culte public. Meyerbeer dans *Robert le Diable*, Halévy dans la *Juive*, Hérold dans *Zampa*, Verdi lui-même dans *Il Trovatore*, se sont donnés la peine d'écrire une musique spéciale pour exprimer l'effet dont ils avaient besoin. M. Gounod aurait dû imiter en cela leur réserve et puiser, comme ils l'ont fait, dans sa propre inspiration les chants religieux dont il avait besoin.

MIROIR (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Bayard et Davrecourt, musique de M. Gastinel, représenté à l'Opéra-Comique le 19 janvier 1853. Canevas fort léger. Joli duo chanté par Jourdan et Mlle Talmon. Mlle Lefebvre a chanté aussi dans ce petit acte.

MIRINA, mélodrame en un acte, musique de Gyrowetz, représenté à Vienne vers 1810.

MISANTROPIA E SENTIMENTO, opéra italien, musique de Conti (Charles), représenté au théâtre Nuovo de Naples vers 1725.

MISANTROPIA E SENTIMENTO, opéra italien, musique de Generali, représenté à Venise en 1805.

MISS FAUVETTE, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Victor Massé, représenté à l'Opéra-Comique le 13 février 1855. Un milord a pour voisine une jolie fleuriste qui chante du matin au soir. L'Anglais, peu dilettante, en a les nerfs agacés, et cherche les moyens d'empêcher miss Fauvette de chanter. La fable le *Savetier et le Financier* éclaire sa vengeance ; il comble de guinées la jeune fleuriste, qui roucoule de plus belle ; car elle va enrichir Robin, qui est pauvre et qui l'adore. L'Anglais, désappointé, a recours à un autre moyen; il excite la jalousie de Robin. Cette fois on ne chante plus, et, milord attendri, répare le mal qu'il a fait en hâtant le mariage des jeunes gens. La pièce a été bien jouée par Nathan, Sainte-Foy, Jourdan et Mlle Lefebvre. On a remarqué la romance de Robin : *Lise, prenez garde!* dont la mélodie et l'harmonie sont distinguées ; les couplets intercalés dans le trio du champagne, et qui ont été parfaitement dits par Sainte-Foy, jouant le rôle de l'Anglais :

La femme était toujours un' créatiour pervers;
L'amour avait toujours chagriné l'iounivers.

et enfin une romance sentimentale de Li-

sette à laquelle l'auteur a donné une juste expression dramatique.

MISSVERSTÆNDNISS (*le Malentendu*), opéra allemand, musique de Destouches (François), représenté à Weimar vers 1808. Cet ouvrage a eu du succès.

MISTERI ELEUSINI (I) [*les Mystères d'Eleusis*], opéra-séria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala, de Milan, en 1802.

MISTEVOJUS, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1726.

MITGEFÜHL (*la Sympathie*), vaudeville allemand, musique de Bergt, écrit à Leipzig vers 1810.

MITHRIDATE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Aliprandi, représenté à la cour de Bavière en 1738.

MITHRIDATE, opéra allemand, traduit de la tragédie de Racine, musique de Scheinpflug, représenté à Rudolstadt le 5 mai 1754.

MITRIDATE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Bioni, représenté à Ferrare en 1729.

MITRIDATE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Antonio Caldara, représenté pour la première fois à Vienne en 1728, sur le théâtre de la Cour, à l'occasion de la fête de l'empereur Charles VI.

MITRIDATE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Giaì, représenté à Turin en 1730.

MITRIDATE, opéra italien, livret de Zeno, [illegible]ue de Porpora, représenté à Venise en [illegible]

MITRIDATE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Terradeglias, représenté à Londres en 1746.

MITRIDATE, opéra allemand, livret traduit d'après la tragédie de Racine, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1751.

MITRIDATE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Sarti, représenté à Parme en 1765.

MITRIDATE, opéra italien en trois actes, livret de Zeno, musique de Mozart, représenté à Milan le 26 décembre 1770. Mozart écrivit cet ouvrage vers la fin du mois d'octobre, à Milan. Il n'avait alors que quatorze ans, et venait de recevoir à Vérone, Mantoue, Bologne, Naples, à Rome même, l'accueil le plus empressé. Nul doute que si sa vie se fût écoulée en Italie, il eût joui d'une existence aussi heureuse et aussi paisible qu'elle a été précaire, agitée et douloureuse dans son propre pays. *Mitridate* eut vingt-deux représentations consécutives.

MITRIDATE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Tarchi, représenté à Rome en 1788.

MITRIDATE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Zingarelli, représenté à Venise en 1797.

MITRIDATE, opéra italien, livret de Zeno, musique de J. Niccolini, représenté à Milan vers 1812.

MITRIDATE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Tadolini, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, vers 1826.

MITRIDATE EUPATORE (IL), opéra italien en trois actes, livret de Girolamo Frigi-nalica Roberti, musique de Alessandro Scarlatti, représenté au théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, de Venise, en 1707, et à Reggio en 1713.

MITRIDATE, RE DI PONTO, VINCITOR DI SE STESSO (*Mithridate, roi du Pont, vainqueur de lui-même*), opéra italien, livret de Merindo Fesanio, pseudonyme de Benedetto Pasqualigo, patricien de Venise, musique de l'abbé Maria Capelle, représenté au théâtre de Saint-Jean-Chrysostome de Venise en 1723.

MITTERNACHT STUNDE (DIE) [*Minuit*], opéra allemand, musique de Danzi, représenté à Munich en 1783.

MOCTAR, opéra italien, musique de Tadolini, représenté à Milan vers 1824.

MODA (LA), opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1754.

MODA (LA), opéra italien, musique de Buroni, représenté au théâtre de Dresde en 1769.

MODÈLE (LE), opéra-comique en un acte livret de M. Saint-Georges, musique de M. Sowinski, non représenté.

MODERAZIONE NELLA GLORIA (LA) [*la Modération dans la gloire*], opéra italien, musique de Braeunich, représenté à Varsovie en 1748.

MODEREICH (DAS) [*l'Empire de la mode*],

opéra-comique allemand, musique de Frischmuth, représentée à Doebblin vers 1788.

MODISTA (LA), opéra italien, musique de Lillo, représenté à la Pergola de Florence en 1840.

MODISTA RAGGIRATRICE (LA) [*la Modiste rusée*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1791.

MODISTE ET LE LORD (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Deslandes et Didier, musique de Pilati, représenté sur le théâtre des Variétés le 23 octobre 1833.

MOGLIE ALLA MODA (LA) [*la Femme à la mode*], intermède italien à deux personnages, musique de Venturelli, représenté à Modène en 1775.

MOGLIE AMA MEGLIO (LA) [*la Femme aime mieux*], opéra italien, livret de Niccolo Minato, musique de Antonio Draghi, représenté à Vienne le jour anniversaire de la naissance de l'empereur Léopold, en 1688.

MOGLIE CAPPRICIOSA (LA) [*la Femme capricieuse*], opéra italien, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Milan en 1797.

MOGLIE CAPRICCIOSA (LA) [*la Femme capricieuse*], opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Ferrare en 1789.

MOGLIE DI TRE MARITI (LA) [*la Femme aux trois maris*], opéra italien, musique de Generali, représenté à Venise en 1809.

MOGLIE FEDELE (LA) [*la Femme fidèle*], opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Londres en 1769.

MOGLIE GIUDICE DEL MARITO (LA) [*la Femme juge de son mari*], opéra italien, musique de P.-C. Guglielmi, représenté à Naples vers 1815.

MOGLIE INDIANA (LA) [*la Femme indienne*], opéra italien, musique de Miari, représenté à Naples vers 1810.

MOGLIE NEMICA (LA) [*la Femme ennemie*], opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Ziani, représenté sur le théâtre San-Salvatore, à Venise, en 1694.

MOGLIE PADRONA (LA) [*la Femme maîtresse*], opéra italien, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Vienne en 1768.

MOGLIE SAGGIA (LA) [*la Femme sage*], opéra italien, musique de Paini, représenté au théâtre Re, de Milan, en 1815.

MOINE (LE), opéra-comique en un acte, musique de Willent, représenté au théâtre Royal de Bruxelles le 18 avril 1844.

MOINE DE LA MONTAGNE (LE), opéra allemand, musique de Wolfram (Joseph-Marie), écrit à Tœplitz vers 1826.

MOÏSE, opéra allemand, musique de Sussmayer, représenté au théâtre de Schikaneder, à Vienne, en 1792.

MOÏSE, drame allemand, paroles de Klingemann, musique de Uber, représenté à Cassel vers 1809.

MOÏSE EN ÉGYPTE, opéra allemand, musique de Tuczek, représenté à Vienne vers 1804.

MOÏSE EN ÉGYPTE (*Mosè in Egitto*), opéra en quatre actes, paroles de Balocchi et Jouy, musique de Rossini, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 26 mars 1827. Les morceaux principaux de ce chef-d'œuvre appartiennent à la partition de *Mosè*, opéra-sérieux représenté sur le théâtre Saint-Charles, à Naples, dans le carême de 1818. Rossini, qui avait déjà adopté dans cet ouvrage la couleur locale et l'expression des caractères du sujet, fortifia encore sous ce rapport la partition française en l'enrichissant de plusieurs morceaux. L'introduction, c'est-à-dire la scène dans laquelle Moïse reçoit les tables de la loi, renferme des chœurs de la plus grande beauté, entre autres un quatuor avec chœur, sans accompagnement. Deux chœurs ont été empruntés à l'opéra d'*Armida : Germano a te richiede* et *Che tutto è calma*. Le duo d'Aménophis et d'Anaï : *Si je perds l'objet que j'aime*, produit plus d'effet sur la scène française qu'à l'opéra italien. Il est suivi d'un autre duo ravissant pour deux sopranos : *Dieu, dans ce jour prospère ;* mais le second acte offre des beautés plus saisissantes. Après la mystérieuse horreur de la scène des ténèbres vient le duo célèbre : *Parlar*, *spiegar*, conservé de la pièce italienne, et qui commence par ces mots : *Moment fatal, que faire?* Il était chanté dans la perfection par Nourrit et Dabadie. Le finale du troisième acte a été ajouté à la partition primitive, à l'exception du pathétique quatuor : *Mi manca la voce.* L'air du quatrième acte : *Quelle horrible destinée,* paraît avoir été écrit pour Mlle Cinti. L'accompagnement lui donne un mouvement très-dramatique et passionné. Enfin le morceau qui domine tout l'ouvrage, à cause du succès qu'il n'a cessé d'obtenir, est la prière : *Dal tuo stellato so-*

glio (*Des cieux où tu résides*). Le rhythme, la parfaite disposition des voix, la reprise sonore du mode majeur, tous les détails de cette composition sont d'une clarté et d'une simplicité rares, et l'effet n'en est pas moins grandiose.

Cette importante partition est l'une de celles qui font le plus d'honneur à l'illustre compositeur italien; elle n'a généralement été goûtée que par les véritables connaisseurs. Plusieurs aristarques ont bien signalé avec quelque raison des phrases d'un rhythme trop moderne, trop accusé pour un tel sujet. Il est vrai que la *Marche des Hébreux*, par exemple, offre certaines familiarités mélodiques d'un caractère peu oriental. Quoi qu'il en soit, *Mosè* est une œuvre du premier mérite, où l'inspiration mélodique déborde, où les effets grandioses se succèdent presque sans interruption. Il y a quelques années, cet opéra a été représenté avec beaucoup de succès sur la scène de l'Académie impériale de musique, et vers le même temps, on reprenait aussi *Mosè* au théâtre de la Scala, à Milan; mais, dans cette ville, l'œuvre de Rossini fut assez froidement accueillie, et le public milanais ne rendit pas justice au maestro; ce que le public parisien avait fait. Il y avait longtemps que Rossini n'était plus prophète en son pays.

MOÏSE AU SINAÏ, ode-symphonie, paroles de Collin et Sylvain Saint-Etienne, musique de Félicien David, exécutée à l'Académie royale de musique le 21 mars 1846. Dans cette composition, Moïse est devant le Seigneur, et chante un monologue accompagné et entrecoupé par l'orchestre. Les Hébreux font entendre des cris de révolte; une jeune Israélite exhale ses plaintes; Moïse demande à Dieu de le faire mourir; Dieu lui montre la terre promise et le peuple hébreu se remet en marche. La romance : *Dans ce brûlant désert*, a été chantée avec beaucoup de goût par Mlle Nau.

MOÏSE SAUVÉ, mélodrame allemand, musique de Lindpaintner, exécuté en Allemagne vers 1835.

MOISSON (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Sewrin, musique de Solié, représenté au théâtre Favart le 5 septembre 1793.

MOISSONNEURS (LES), comédie en trois actes, en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Favart, musique de Duni, représentée au Théâtre-Italien le 27 janvier 1768. Le sujet a été tiré du *Livre de Ruth*. La musique de Duni était assez gracieuse pour ne pas demeurer trop au-dessous des peintures pastorales de ce poëme. Les principales scènes sont fidèlement reproduites; les noms seuls sont changés. Le censeur du temps, nommé Marin, y mit l'approbation suivante : « Si l'on n'avait représenté sur nos théâtres que des pièces de ce genre, il ne se serait jamais élevé de question sur le danger des spectacles, et les moralistes les plus sévères auraient mis autant de zèle à recommander de les fréquenter qu'ils ont déclamé avec chaleur pour détourner le public d'y assister. » Cette approbation fit grand bruit alors, et on accusa le censeur d'avoir compromis les moralistes qui repoussaient absolument les représentations théâtrales quelles qu'elles fussent. On sait que Bossuet ne transigea jamais. Les opinions qu'il formula avec tant d'éloquence et de rigueur dans sa lettre au au P. Caffaro demeurèrent inébranlables. Il sembla avoir un moment de faiblesse après la lecture de la *Pénélope*, tragédie de l'abbé Genest. Il dit : « Je ne balancerais pas à approuver le spectacle, si l'on représentait toujours des pièces aussi épurées. » Remarquons en passant que cette pièce, après avoir obtenu un grand succès sur le théâtre du Duc du Maine, éprouva au Théâtre-Français un échec immédiat. A l'occasion de cette tragédie, on agitait devant Louis XIV la question de savoir s'il était permis d'aller à la comédie. « Voici le docteur, dit le roi; il nous décidera ce point. » — « Sire, répondit Bossuet, il y a de grands exemples pour, et de fortes raisons contre. »

MOISSONNEUSE (LA), drame lyrique en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Anicet Bourgeois et Michel Masson, musique de M. Vogel, représenté au Théâtre-Lyrique le 3 septembre 1853. C'est le magnétisme qui fait presque tous les frais de l'action. C'est le *deus ex machina* qui intervient sans cesse. Balsamo a soumis à son influence ténébreuse Michelma, la moissonneuse, et lui fait commettre un vol pendant son sommeil. On en accuse Giuliani, son amant, et ce n'est qu'après des péripéties aussi nombreuses qu'invraisemblables, que l'innocence triomphe et que le coupable est arrêté par les carabiniers du pape. Il est regrettable qu'un compositeur de grand talent comme M. Vogel ait eu à traiter un si mauvais poëme. Sa partition renferme des beautés de premier ordre. On a remarqué l'air de Bal-

samo ; le finale du premier acte, chanté par les moissonneurs endormis, et le duo d'amour du troisième acte. L'instrumentation est colorée et dramatique. Cet ouvrage, qui n'a pas eu grand succès, mais qui fait beaucoup d'honneur au musicien, a été interprété par Laurent, Junca, Tallon, Menjaud, Mmes Vadé et Colson.

MOITIÉ DU CHEMIN (LA), opéra-comique en trois actes, musique de Lemière de Corvey, représenté au théâtre Louvois, à Paris, en 1796.

MOLINARA (LA) [*la Meunière*], opéra italien, musique de Fischietti, représenté à Naples en 1768.

MOLINARA (LA) [*la Meunière*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples en 1788, et à Paris le 2 septembre 1801. Cet ouvrage charmant a obtenu dans toute l'Europe un grand succès. L'air : *Nel cor più non mi sento* est devenu populaire et a servi de thème à une foule de variations.

MOLINARELLA (LA) [*la Petite meunière*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1771.

MOLINARELLA (LA) [*la Petite meunière*], opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Ravenne en 1783.

MOLINARELLA (LA) [*la Petite meunière*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, en 1789.

MOLINARI (I) [*les Meuniers*], opéra italien, musique de Paër, représenté à Venise en 1793.

MOLINARI (I) [*les Meuniers*], opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Gênes en 1794.

MOLINARO (IL) [*le Meunier*], opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Venise en 1790.

MOLTO PAURA E NESSUN MALE (*Plus de peur que de mal*), opéra italien, musique de Girace, représenté en Italie vers la fin du XVIIIe siècle.

MOMBREUIL ET MERVILLE ou **LE PARI**, opéra-comique en un acte, paroles de Longchamps, musique de Boieldieu, représenté au théâtre Favart le 15 décembre 1797.

MOMENT D'ERREUR (UN), opéra-comique en un acte, musique de Lebrun, représenté au théâtre Louvois, à Paris, en 1798.

MOMIE DE ROSCOCO (LA), opérette en un acte, paroles de M. E. de Najac, musique de M. Eugène Ortolan, représentée sur le théâtre des Bouffes-Parisiens, à Paris, le 27 juillet 1857. Le poëme, si poëme il y a, est inénarrable. La musique est jolie et, quoique adaptée à des scènes très-écourtées et burlesques plutôt que comiques, elle confirme la bonne opinion que l'opéra de *Lisette*, représenté deux ans auparavant au Théâtre-Lyrique, avait donnée au public et aux connaisseurs du talent de M. Ortolan. Il y a même plus de facilité dans l'expression de la pensée musicale. La sérénade de Pedrillo est fort gracieuse.

MON COUSIN DE PARIS, opéra-comique en un acte, paroles de Léger, musique de L.-E. Jadin, représenté au théâtre Molière, puis repris aux Variétés le 5 février 1810.

MONARCHIA LATINA TRIONFANTE (LA) [*la Monarchie latine triomphante*], opéra italien, livret de Niccolo Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1678, à l'occasion de la naissance de l'archiduc Joseph, fils de Léopold Ier.

MONASTERO (IL) [*le Monastère*], opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Naples en 1811.

MONDO ALLA ROVESCIA (IL) [*le Monde à l'envers*], opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1752.

MONDO ALLA ROVESCIA (IL) [*le Monde à l'envers*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté au théâtre Marsigli, à Bologne, vers 1764.

MONDO ALLA ROVESCIA (IL) [*le Monde à l'envers*], opéra italien, musique de Ferdinand d'Antoine, écrit à Cologne vers 1790.

MONDO ALLA ROVESCIA (IL) [*le Monde à l'envers*], opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1794

MONDO DELLA LUNA (IL) [*le Monde de la lune*], opéra italien, musique de Galuppi, représenté en Italie en 1750.

MONDO DELLA LUNA (IL) [*le Monde de la lune*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1762.

MONDO DELLA LUNA (IL) [*le Monde de la lune*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1773, et à Moscou vers 1778.

MONDO DELLA LUNA (IL) [*le Monde de la*

lune], opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Venise en 1775.

MONDO DELLA LUNA (IL) [*le Monde de la lune*], opéra italien, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne vers 1780.

MONDO DELLA LUNA (IL) [*le Monde de la lune*], opéra italien, musique de Avondano, représenté à Naples vers 1732.

MONDO DELLA LUNA (IL) [*le Monde de la lune*], opéra italien, musique de Gassmann, représenté à Venise vers 1765.

MONROSE, opéra-comique, musique d'Arquier, représenté à Marseille vers 1809.

MONSIEUR CHOUFLEURY RESTERA CHEZ LUI LE 24 JANVIER 1833, opérette-bouffe en un acte, paroles de M. de Saint-Rémy, musique de M. J. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 14 septembre 1861. Sur ce canevas fort comique, le compositeur s'est livré à des excentricités musicales assez réjouissantes. On a applaudi surtout les couplets : *Pedro avait une guitare*, et le trio : *C'est Babylas.*

MONSIEUR DE CHIMPANZÉ, opérette en un acte, paroles de M. Verne, musique de M. Aristide Hignard, représentée aux Bouffes-Parisiens le 18 février 1858.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, comédie en trois actes de Molière, représentée le 5 novembre 1669. Ce fut Lulli qui en composa la musique.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, opéra-comique en trois actes, d'après Molière, musique de Jadin, représenté à Montansier en 1799.

MONSIEUR DESBOSQUETS, opéra-comique en un acte, paroles de Sewrin, musique de H. Berton, représenté au théâtre Feydeau le 6 mars 1810.

MONSIEUR DESCHALUMEAUX, opéra-comique en trois actes, paroles de Creuzé de Lesser, sous le pseudonyme d'Auguste, musique de Gaveaux, représenté au théâtre Feydeau le lundi 17 février 1806. Le voyage de M. Deschalumeaux à Marseille, accompagné de Lajeunesse, son fidèle Achate, a laissé des souvenirs de gaieté qui ne sont pas encore effacés. La méprise qui fait prendre aux voyageurs l'hôtel du duc de Villars, gouverneur de province, pour une auberge, le déguisement d'une grande dame en servante, le souper, la carte à payer de 3,000 livres, ont fourni les incidents les plus amusants, sinon toujours du meilleur goût. L'ouvrage a été dédié à Vincent Campenon. L'ouverture a de la gaieté, et, quoique les motifs ressemblent à des ponts-neufs, elle est assez bien écrite. L'air de *Lafleur*, qui ouvre le premier acte, est un des meilleurs morceaux :

> Douce fille d'une horlogère,
> N'entends-tu pas en ce moment
> Battre le cœur de ton amant
> Comme les montres de ton père?
> Mais leurs mouvements les plus parfaits
> S'arrêtent parfois, je suppose,
> Mon cœur en battant pour Rose
> Ne s'arrêtera jamais.

Le duo entre Mme de Villeroux et Mme de Brillon : *De la fille d'auberge, ah! je retiens le rôle*, renferme d'assez jolies phrases. Le compositeur a introduit dans la pièce, comme intermède, un air italien : *Di tua beltà, ragiono*; il est des plus médiocres et dans le goût français de cette époque, qui contraste avec cette langue que parlaient alors si mélodieusement les Cimarosa et les Paisiello. Le finale du second acte mérite d'être mentionné à cause de ses qualités scéniques. Dans le troisième, le duo des lits est aussi fort comique; mais on a tant abusé, dans les petits théâtres, de ces lits qui montent et qui descendent et qui jettent les dormeurs dans la plus grande confusion, qu'on ne s'en amuserait plus aujourd'hui. D'ailleurs la musique ne convient pas à ces pièces à trucs. C'est déroger que de s'y prêter. On en convenait même autrefois, car, à la fin de cet opéra-comique, Solié, qui jouait le rôle du duc de Villars, disait au public :

> Puissent tant de plaisanteries
> Passer à votre tribunal.
> On doit excuser les folies,
> Quand on les fait en carnaval.

Maintenant c'est carnaval toute l'année. Les autres rôles ont été joués par Chenard, Paul, Le Sage, Juliet, Baptiste, Fromageat, Mlle Pingenet et Mme Scio.

La musique de Gaveaux convenait aux comédies à ariettes. Vive, facile, enjouée, scénique, mais de très-courte haleine et sans originalité, elle laissait à la partie littéraire de la pièce toute la part d'intérêt que les développements modernes du chant et de l'instrumentation ont absorbée depuis. *Monsieur Deschalumeaux* a été repris en février 1843, avec le concours de Mocker, Ricquier, Moreau-Sainti, Grignon, Emon, Daudé, Mmes Prévost et Félix.

MONSIEUR DESCHALUMEAUX, opéra italien, livret arrangé d'après la pièce fran-

çaise, musique de Ricci (Frédéric), représenté à Venise en 1835.

MONSIEUR DESCHALUMEAUX, opérette en deux actes, paroles de M. Perée, musique de M. Fr. Barbier, représenté au théâtre Déjazet en octobre 1859. C'est un arrangement de la pièce ancienne et de la musique de Gaveaux.

MONSIEUR ET MADAME DENIS, opérette en un acte, paroles de MM. Laurencin et Michel Delaporte, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 11 janvier 1862.

MONSIEUR ET MADAME ROBINSON, opérette, musique de M. Quesne, représentée sur le théâtre Deburau, aux Champs-Elysées, en septembre 1858.

MONT ALPHÉA (LE) ou **LE PÈRE JALABITE**, opéra-comique en trois actes, en prose, paroles de Lebrun-Tossa, musique de Foignet, écrit vers 1792, non représenté.

MONTAGNARDE DU CAUCASE (LA), opéra-comique, musique de Conradin Kreutzer, écrit à Vienne vers 1840.

MONTAGNE (LA) ou **LA FONDATION DU TEMPLE DE LA LIBERTÉ**, opéra en un acte, paroles de Desriaux, musique de Granges de Fontenelle, représenté à l'Opéra le 26 octobre 1793.

MONTAGNE D'ENFER (LA), opéra allemand, musique de Wœlffl, représenté à Vienne vers 1795.

MONTANARO (IL) [*le Montagnard*], opéra italien, musique de Mercadante, représenté à la Scala, à Milan, au printemps de 1827.

MONTANO ET STÉPHANIE, opéra en trois actes, paroles de Dejaure, musique de Berton, représenté à l'Opéra-Comique le 15 avril 1799. Le livret est un mélodrame dont le sujet a souvent reparu au théâtre; la jalousie en forme le nœud; l'innocence de Stéphanie est reconnue, et le traître Altamont paye de sa vie la ruse infâme qu'il a ourdie. La musique est considérée comme le chef-d'œuvre de Berton. Elle est dramatique, originale et bien conduite. L'ouverture qui sert de début à l'ouvrage est très-remarquable. Nous rappellerons le bel air de Stéphanie : *Oui, c'est demain que l'hyménée. Montano et Stéphanie* n'eut d'abord que trois représentations consécutives. Ce ne fut que deux ans après, en 1801, qu'on reprit l'ouvrage. Le succès fut immense, et cet opéra ne quitta plus le répertoire. Tout le monde connait l'air du premier acte : *Quand on fut toujours vertueux*, nous signalerons encore l'air : *Non, il ne s'accomplira pas*, et le duo : *Venez, aimable Stéphanie.*

MONTE CHIMERA (IL) [*le Mont Chimère*], divertissement musical, livret de Niccolò Minato, musique d'Antonio Draghi de Ferrare, représenté dans une salle disposée à cet effet dans les jardins de l'empereur, à Vienne, en 1682.

MONTÉNÉGRINS (LES), drame lyrique en trois actes, paroles d'Alboize et Gérard de Nerval, musique de M. Limnander, représenté sur le théâtre national de l'Opéra-Comique le 31 mars 1849. La scène se passe en 1807; mais le costume pittoresque des Monténégrins fait disparaître l'inconvénient qu'on rencontre dans la mise en scène des sujets contemporains. Le chef de ces peuples, Andréas, s'est vendu à la Russie; Ziska, au contraire, poëte chanteur de la Carinthie, excite le peuple à reconnaître le protectorat de Napoléon. Sa fille adoptive, qui aime un jeune officier français, le seconde dans ses projets. La vie de cet officier est exposée au plus grand danger pendant le cours de l'action dramatique; mais tout se termine au gré des Monténégrins et de notre honneur national. Ce poëme offre des situations analogues a celles de la *Dame blanche*, et il est intéressant. La musique en est à la fois colorée, dramatique et originale. Le finale du premier acte et la prière à la Vierge Marie du troisième prouvent que M. Limnander possède des qualités qu'il pourrait déployer avec chance de succès sur notre première scène lyrique. Nous signalerons, au premier acte, la romance chantée par Béatrice, la ballade fantastique sur *Hélène la châtelaine*, la *maladetta;* au second acte, le trio : *Il est minuit*, pour voix d'hommes; le chœur à *bocca chiusa* (à bouche fermée), imitation des *Brummlieder*, dont M. Limnander a le premier produit l'effet sur la scène. Le finale de cet acte est très-dramatique et bien rendu par le musicien. La prière à la Vierge Marie, dont nous avons parlé plus haut, et le trio final, sont les morceaux les plus saillants du troisième acte. M[me] Ugalde s'est fait beaucoup applaudir dans le rôle de Béatrice. Hermann-Léon était très-pittoresque dans celui du barde Ziska. Bauche, Sainte-Foy et M[lle] Lemercier ont interprété les autres rôles. Cet ouvrage a été repris en 1858 et réduit à deux actes.

MONTESUMA, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Rome vers 1773.

MONTESUMA, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Londres en 1775.

MONTESUMA, opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Angiolo, de Venise, en 1733.

MONTESUMA, opéra allemand, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1755.

MONTESUMA, opéra italien, musique de Majo, représenté à Turin en 1765.

MONTESUMA, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Naples en 1781.

MONTEZUMA, mélodrame allemand, musique de Seyfried, écrit à Vienne vers 1825.

MONTROSE, opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1822.

MOPSO (*Mopsus*), opéra italien, livret de Egidio Nonanucci, pseudonyme de Giovanni Cendoni, musique de Vivaldi, représenté à Venise vers 1737.

MORCEAU D'ENSEMBLE (LE), opéra en un acte, musique de Blangini, représenté au théâtre des Nouveautés en 1825.

MORCEAU D'ENSEMBLE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Courcy et Carmouche, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 10 mars 1831. Une jeune veuve, dans un accès de misanthropie, s'est confinée dans son château au fond de la Touraine, a défendu à ses gens d'y laisser pénétrer aucune figure humaine. Un cousin, M. Victor, brillant officier, vient à passer à la tête de son régiment près du lieu habité par la jolie recluse. Il brave la consigne et s'introduit dans la maison. La jeune veuve a beau se fâcher; elle raffole de musique, et le cousin apporte de Paris un morceau d'ensemble qui excite son enthousiasme. Mais pour l'exécuter, il faut des chanteurs. M. Victor propose timidement le major de son régiment, excellente basse-taille, puis un capitaine; enfin il parvient à faire admettre tous les officiers qui chantent à première vue le morceau d'ensemble. De vieux parents arrivent sur ces entrefaites et surprennent leur nièce au milieu de cet état-major dilettante. Le morceau d'ensemble se transforme en duo, dont le finale est l'épithalame de rigueur. La musique d'Adam offre comme toujours de jolies choses, quelques couplets agréables et beaucoup de phrases communes; le *Morceau d'ensemble* n'a pas paru assez réussi pour justifier le titre de l'ouvrage et le maintenir au répertoire. Le rôle de la jeune veuve a été chanté par Mlle Prévost, et celui du cousin par Moreau-Sainti.

MORLAQUES (LES), opéra en deux actes, musique du baron de Lannoy, écrit à Grœtz en 1817.

MORNILE, opéra italien, musique de M. Braga, représenté à la Scala de Milan en décembre 1861.

MORO (IL) [*le Maure*], opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1796.

MORT D'ABEL (LA), drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig en 1771.

MORT D'ABEL (LA), opéra en trois actes, livret d'Hoffman, musique de Rodolphe Kreutzer, représenté à Paris le 23 mars 1810. Cet ouvrage, qui a obtenu à son apparition un beau succès, n'a pas été repris. Il renferme cependant des mélodies pathétiques et véritablement inspirées. Ces sortes de compositions, à vrai dire, tiennent plus du genre de l'oratorio que de celui de l'opéra.

MORT D'ADAM (LA), opéra biblique en trois actes, paroles de Guillard, musique de Lesueur, représenté à l'Académie impériale de musique le 17 mars 1809. Le compositeur éprouva de grandes difficultés pour faire représenter cet ouvrage; sa musique très-sérieuse, d'une puissante originalité, trouvait de nombreux détracteurs. La musique de Lesueur a certainement le mérite de l'originalité. Ce compositeur s'est souvent égaré à la recherche de systèmes nouveaux, et il a plutôt réussi dans le style religieux que dans la musique dramatique; cependant la *Mort d'Adam* obtint un vrai succès. Il faut reconnaître que le décor de l'apothéose d'Adam y contribua bien un peu. Le peintre Dagotty, qui en était l'auteur, disait naïvement : « C'est bien le plus beau paradis que vous ayez vu de votre vie, et que vous verrez. » Ce décor donna lieu aux vers suivants, dans lesquels on fait parler l'auteur :

> Ma pièce, je l'avoue, est d'un ennui mortel;
> Mais au séjour de l'Eternel,
> (Si beau qu'on n'a rien vu de tel),
> Je transporte à la fin Adam avec Abel,
> Et je réussis, grâce au *ciel!*

Nous soupçonnons fort Hoffman d'avoir été l'auteur de ces vers. Il réclamait l'invention de cet apothéose pour son opéra de la *Mort*

d'Abel, quoiqu'il ait été représenté un peu plus tard. Un des détracteurs de cet opéra fit ce quatrain, boutade de rimeur :

Dans la pièce d'Adam, si quelqu'un m'intéresse,
Hélas ! messieurs, ce n'est pas lui.
Adam meurt, j'en conviens, mais il meurt de vieillesse.
Plaignons plutôt les gens qu'il fait mourir d'ennui.

MORT D'ARMINIUS (LA), drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig en 1784.

MORT D'HERCULE (LA), monodrame, d'après Sophocle, musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1804.

MORT D'ORPHÉE (LA), opéra allemand, musique de M. de Hulshoff, représenté en Allemagne vers 1791.

MORT D'OSCAR (LA), opéra allemand en quatre actes, musique de Kastner, représenté à Strasbourg en 1833.

MORT DE BALDER (LA), opéra allemand, musique de Spindler, représenté à Breslau et à Vienne vers 1796.

MORT DE PAN (LA), opéra allemand, musique de Mattheson, représenté à Hambourg en 1702.

MORT DE PAUL Ier (LA), opéra en trois actes, musique de Luce Varlet, en collaboration avec Victor Lefèvre, représenté à Douai en 1834.

MORT DE SOCRATE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de M. Galoppe d'Onquaire, musique de M. Edmond Hocmelle, représenté dans des concerts, chanté par Cibot, Potel et Mlle Faivre. Il s'agit dans la pièce d'un jeune fou qui dit adieu à la vie de garçon, et aux yeux duquel le mariage est considéré comme la ciguë ; joué en mars 1859.

MORT DE SPATARA (LA), drame suédois, musique de Brendler, représenté à Stockholm en 1845.

MORT DU GRAND PAN (LA), opéra allemand, musique de Bronner, représenté à Hambourg en 1690.

MORT DU TASSE (LA), opéra en trois actes, paroles de Cuvellier et Hélitas de Meun, musique de Garcia, représenté à l'Académie royale de musique le 7 février 1821. La réputation de Garcia, comme artiste et comme professeur de chant, a fait oublier généralement qu'il a composé un grand nombre d'opéras, espagnols, italiens, français, et même mexicains. Les artistes supérieurs ont une faculté d'assimilation qui les égare quelquefois et leur fait prendre le don d'imitation pour celui de l'inspiration. Il ne reste, des compositions nombreuses de Garcia, que quelques chansons espagnoles, notamment l'air resté populaire en Espagne : *Yo che soy contrabandista.* C'était un artiste doué d'une prodigieuse facilité pour toute chose.

MORT FIANCÉ (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Vial, d'Houdetot et Féréol, musique de Prosper de Ginestet, représenté à l'Opéra-Comique le 16 janvier 1833. Une légende allemande a fourni le sujet du livret. Chaque année un esprit diabolique s'installe à l'auberge de la *Croix-Noire.* C'est le *Mort fiancé* qui, le premier dimanche de l'Avent, emmène une jeune et gentille fiancée, toute vive, dans l'autre monde. Un homme, vêtu de noir, est descendu à l'auberge ; on ne doute pas que ce ne soit l'esprit lui-même. Après maint quiproquo, personne ne meurt et tout s'explique. La musique a été trouvée bien faite, l'instrumentation facile. On a remarqué surtout un air chanté par Mme Ponchard.

MORT HÉROÏQUE DE SPEICK (LA), mélodrame hollandais, musique de Van Bree, représenté au théâtre hollandais d'Amsterdam vers 1850.

MORT IMAGINAIRE (LE), opéra-comique, musique de Bruni (Antoine-Barthélemy), représenté au théâtre Montansier en 1791.

MORT MARIÉ (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Sedaine, musique de Bianchi, représenté à la Comédie-Italienne le 12 février 1777.

MORTE DELUSA (LA), *dal pietato suffragio prestato in Ferrara all' anime degli estinti nelle imprese cristiane contro il Turco* (*la Mort trompée*), drame sacré italien faisant partie de la cérémonie funèbre qui eut lieu à Ferrare pour le repos des âmes des combattants qui périrent dans la croisade contre le Turc, livret de Ambrogio Ambrosini, moine théatin, musique de Bassani, représenté à Ferrare en 1687. Ce fut en cette année que les Vénitiens reprirent la ville de Lépante.

MORTE DI ABELE (*Mort d'Abel*), opéra sacré, livret de Métastase, musique de Domenico Valentini, représenté dans la chapelle des RR. PP. de la congrégation de l'Oratoire de Saint-Philippe-de-Néri, à Venise, le 12 février 1740. Les airs contenus dans cette partition sont les suivants : *Del*

reo nel core; Quel buon pastor son io; Qual diversà quel fiume; Alimento il mio proprio tormento; Con gli astri innocenti; Con miglior duce; l'Ape, e la serpe spesso; Questi al cor finora ignoti; Dunque si sfoga in pianto; Dall' istante del fallo primiero; Vivrai, ma sempre in guerra; Del fallo m'avvedo; Non sa che fia pietà.

MORTE DI ABELE, opéra sacré, livret de Métastase, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1758.

MORTE DI CESARE (LA), opéra italien, musique de Andreozzi, représenté au théâtre Argentina, à Rome, en 1779.

MORTE DI CESARE (LA), opéra italien, musique de Robuschi, représenté à Livourne en 1790.

MORTE DI CESARE (LA), opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Milan en 1791.

MORTE DI CLEOPATRA (LA), opéra italien, musique de Nasolini, représenté au Nouveau-Théâtre de Vicence, dans l'été de 1791.

MORTE DI GIULIO CESARE (LA), opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1789.

MORTE DI MITRIDATE (LA), opéra italien, musique de Nasolini, représenté en Italie vers 1799, et à Paris le 13 décembre 1817.

MORTE DI MITRIDATE (LA), opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Milan vers 1815.

MORTE DI NERONE (LA), opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Venise en 1792.

MORTE DI SEMIRAMIDE (LA), opéra italien, musique de Borghi, représenté à Milan en 1791.

MORTEDO, drame lyrique en trois actes, musique de M. Capecelatro, représenté à Naples au mois de novembre 1847.

MORTO ED IL VIVO (IL) [*le Mort et le vivant*], opéra-bouffe, musique de Brancaccio, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1843.

MORTO IN APPARENZA (IL) [*l'Homme mort en apparence*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1824.

MORTO VIVO (IL) [*le Mort vivant*], opéra italien, musique de Paër, représenté à Vienne en 1799.

MOSÈ, opéra-séria en trois actes, livret de Léon Tottola, musique de Rossini, représenté au théâtre San-Carlo, à Naples, pendant le carême de 1818, et pour la première fois aux Italiens de Paris le 22 octobre 1822. (Voyez *Moïse*.)

MOSÈ AL SINAÏ (*Moïse au Sinaï*), oratorio, musique de Raimondi, représenté à Palerme en 1844.

MOSÈ LIBERATO DAL NILO (*Moïse sauvé des eaux du Nil*), oratorio à cinq voix, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Venise en 1712.

MOSÈ PRESERVATO (*Moïse sauvé des eaux*), oratorio, chanté dans la chapelle de l'empereur Charles VI en 1720, musique de Conti (François), représenté à Vienne en 1722.

MOSQUITA LA SORCIÈRE, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et G. Vaez, musique de Xavier Boisselot, représenté au Théâtre-Lyrique le 27 septembre 1851. Cet ouvrage a servi de pièce d'ouverture au Théâtre-National, appelé depuis Théâtre-Lyrique. La scène se passe au Mexique, entre don Manoël, fils du vice-roi, espèce de don Juan, et une cousine qui, pour le corriger de ses égarements, se déguise en sorcière et lui joue une foule de tours bons et mauvais, jusqu'à ce qu'elle le juge digne de devenir son époux. C'est un des plus médiocres livrets de Scribe. La partition est très-chargée de musique, et conçue dans un système éclectique, qui s'allie difficilement avec l'originalité. Les effets cherchés et trop multipliés se nuisent réciproquement, et, en somme, rien de saillant ne reste dans la mémoire des auditeurs. Au premier acte, on a remarqué l'entrée de la sorcière sur un cantabile expressif, suivi de vocalises brillantes; une marche villageoise laborieusement orchestrée, à laquelle ne manquent ni le *piccolo*, ni le *glockenspiel*, ni la cloche de la chapelle. Le duo entre Manoël et Mosquita commence par une jolie phrase: *Ouvrez, ouvrez, gentille châtelaine.* Les couplets à boire, accompagnés par des notes syllabiques de l'orchestre et du chœur, ont de la verve et sont bien traités. Dans le second acte, il faut signaler le boléro chanté par Benita, la jeune villageoise, et un trio dramatique. Au troisième acte, on a remarqué une sérénade chantée derrière la coulisse, et le duo bien conduit de la dernière scène. Le personnel du Théâtre-National

était loin d'être capable d'interpréter une partition aussi travaillée; c'était le ténor Michel, Menjaud, Grignon père, Mlles Rouvroy (Mosquita) et Mendez.

MOSTRO (IL) [*le Monstre*], opéra italien, musique de Seydelmann, représenté à Dresde en 1787.

MOTHER SHIPTON (*la Mère Shipton*), opérette-bouffe anglaise, musique de Samuel Arnold, représentée à Haymarket en 1770.

MOULIN DE CATHERINE (LE), opérette en un acte, paroles de M. E. Alby, musique de M. Laurent de Rillé, représenté aux Folies-Nouvelles le 1er septembre 1858.

MOULIN DE SANS-SOUCI (LE), opéra-comique en un acte, musique de Bryon d'Orgeval, représenté au théâtre d'Anvers dans le mois d'avril 1861.

MOULIN DES TILLEULS (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Maillan et Cormon, musique de M. Aimé Maillart, représenté à l'Opéra-Comique le 9 novembre 1849. Cette pièce a peu d'intérêt dramatique et n'a fourni au compositeur que l'occasion de s'exercer dans le style militaire et le style champêtre. Le sergent Robert, du régiment de Champagne, deux villageoises, et Trichard, fermier du moulin des Tilleuls, en sont les personnages. On a remarqué les couplets du sergent, dont l'orchestration produit des effets ingénieux; la pastorale pour soprano : *A mes moutons, en m'éveillant*, qui est naïve et bien rendue, ces deux vers surtout, traités à la façon de Grétry :

Moutons si blancs, si doux,
Quand mon cœur bat, il bat pour vous.

La romance : *Loin du pays, n'ayant plus d'espérance*, est une mélodie distinguée. Hermann-Léon, Sainte-Foy, Mlles Lemercier et Meyer ont interprété cet ouvrage. La partition a été arrangée pour piano et chant par M. Vauthrot.

MOULIN DU DIABLE (LE), opéra allemand, musique de Walter, représenté en 1758.

MUDARRA, opéra allemand, livret de Herclots, musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté en 1799.

MOULIN DU ROI (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de M. de Leuven, musique de M. Adrien Boieldieu, représenté à Bade le 15 juillet 1858. Chanté par Monjauze, Meillet, Mmes Miolan, Meillet et Faivre. C'est un joli ouvrage qui a obtenu du succès.

MOULIN JOLI (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Clairville, musique de M. Varney, représenté sur le théâtre de la Gaîté le 18 septembre 1849. Cette pièce, qui a eu quelque succès, a été interprétée par Mlles Hortense Jouve et Kleine, MM. Francisque et Castel. La partition se compose de dix morceaux et a été publiée.

MOUNTAIN SYLPHE (THE) [*le Sylphe de la montagne*], opéra féerique, musique de Barnett, représenté à Londres en 1841.

MOUNTAINERS (*les Montagnards*), opéra anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market en 1795.

MOUSQUETAIRES (LES DEUX), opéra-comique en un acte, musique de Henri Berton, représenté à Feydeau le 22 décembre 1824.

MOUSQUETAIRE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Armand et Achille Dartois, musique de Bousquet, représenté à l'Opéra-Comique le 14 octobre 1844. La pièce est un imbroglio assez médiocre, dans lequel un conseiller et un mousquetaire se disputent la main d'une jeune et riche héritière. On a remarqué le chant pathétique des violoncelles dans l'ouverture, l'air du mousquetaire : *Je suis amoureux*, et la romance chantée tour à tour par Cécile et l'heureux mousquetaire. Duvernoy, Audran, Sainte-Foy, Mmes Potier et Prévost ont agréablement interprété cet ouvrage.

MOUSQUETAIRES DE LA REINE (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique d'Halévy, représenté à l'Opéra-Comique le 3 février 1846. Cet ouvrage est sans contredit le meilleur que le maître ait écrit pour la scène de l'Opéra-Comique; tout y porte le cachet de sa sensibilité exquise et de la distinction de son esprit. Le livret est intéressant ; l'action se passe sous Louis XIII, au temps du siége de La Rochelle. Cinq personnages occupent la scène; trois mousquetaires et deux filles d'honneur de la reine. La peinture des caractères a été tracée par le compositeur avec une vérité saisissante; l'amour sincère d'Olivier d'Entragues, l'étourderie et la générosité d'Hector de Biron, l'humeur belliqueuse du capitaine Roland, la grâce piquante de Mlle de Simiane, la passion tour à tour ingénue et fière d Athénaïs de Solange, tous ces sentiments, parfaitement exprimés dans la musique, forment une galerie de portraits vi-

vants. L'ouverture a plus de verve et d'élégance que les autres pièces instrumentales du même compositeur; en effet, son inspiration a été lente et presque stérile toutes les fois que les paroles ou une situation bien déterminée ne lui ont pas donné une direction. Après le chœur d'introduction dit par les mousquetaires revenant de la chasse, on remarque l'air d'Athénaïs : *Bocage épais, légers zéphyrs*, chef-d'œuvre de grâce tout empreint des parfums mystérieux d'un premier amour. Cet air a été interprété pour la première fois par Mlle Lavoye. Une fort jolie ariette : *Parmi les guerriers*, chantée par Mlle Darcier, précède le beau sextuor ou *Serment des chevaliers*, qui est à la fois plein de noblesse et de douceur. La marche nocturne des mousquetaires, avec tambours, d'un effet piquant, termine le premier acte. Au second acte, le capitaine Roland, très-bien représenté à l'origine par Hermann-Léon, chante des couplets d'une facture bien caractérisée : *C'est à la cour du roi Henri, messieurs, que se passait ceci*. Le quatuor des masques : *Nuit charmante*, est semé de détails d'un goût exquis. Le troisième acte n'est pas moins riche que les deux premiers; il offre, en outre, des effets très-variés; car, après une romance pleine de sentiment et de tendresse, délicieusement chantée par Roger : *Enfin un iour plus doux se lève*, survient un duo dramatique, d'une émotion vraie et poignante : *Trahison, perfidie;* et la partie musicale de l'ouvrage est terminée par un duo bouffe d'un comique franc qui n'exclut pas l'originalité de la mélodie. Ce duo : *Saint Nicolas, ô mon patron !* chanté par Mocker et Hermann-Léon, a obtenu le plus grand succès.

MOTEZUMA (*Montezuma*), opéra italien livret de Giusti, musique de D. Antonio Vivaldi, représenté à Venise, sur le théâtre de Sant'-Angiolo, en 1733.

MOUTH OF THE NILE (THE) [*l'Embouchure du Nil*], opéra anglais, musique de Attwood, représenté à Covent-Garden en 1798.

MOZART'S ZAUBERFLÖTE (*la Flûte enchantée de Mozart*), opéra, musique de Riotte, représenté au théâtre de Prague vers 1820.

M'SIEU LANDRY, opérette en un acte, paroles de M. Camille Duloche, musique de M. Duprato, représentée aux Bouffes-Parisiens en novembre 1856. L'air de la *Foire de Bayeux* a de l'entrain et une verve bien comique. Ce petit ouvrage est d'une audition agréable. Il a été joué par Gerpré, Guyot, Mlles Dalmont et Mareschal.

MUETTE DE PORTICI (LA), opéra en cinq actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique d'Auber, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 29 février 1828. Le sujet de cet ouvrage est, comme on sait, l'élévation et la chute de Masaniello; mais l'introduction sur la scène et dans un opéra d'une jeune fille muette a été une inspiration aussi heureuse qu'elle était hardie. Dès les premières représentations de cet ouvrage, on s'est accordé à le proclamer le chef-d'œuvre d'Auber, et à le placer au premier rang des œuvres lyriques. Après trente-cinq ans, pendant lesquels bien des opéras de genres différents ont été représentés, ce rang lui a été conservé. L'opéra de la *Muette* est d'une richesse extrême. Airs, duos, prières, cavatines, barcarolles, chœurs, airs de danse, orchestration, tout a du caractère et est du plus grand effet. Le mérite le plus singulier de la partition, et peut-être celui qu'on remarque le moins, est d'avoir exprimé, avec toute la précision dont la langue musicale est susceptible, les sentiments que la pauvre Fenella ne peut exprimer que par ses gestes. L'ouverture est originale et brillante. Pour ne citer que les morceaux caractéristiques, nous rappellerons le chœur : *O Dieu puissant, Dieu tutélaire ;* la barcarolle si populaire : *Amis, la matinée est belle;* le duo dans lequel se trouve la phrase rhythmée si fièrement : *Amour sacré de la patrie;* la scène du marché; la belle prière extraite d'une messe du compositeur; la cavatine dite du sommeil : *Du pauvre seul ami fidèle*, triomphe de Nourrit et de Poultier; l'air du quatrième acte : *Arbitre d'une vie,* chanté par Mme Damoreau et si admirablement interprété naguère par Mme Vandenheuvel-Duprez; enfin la barcarolle : *Voyez, du haut de ces rivages*. Le style vif et varié du compositeur s'accordait bien avec les scènes animées du drame. La *Muette de Portici* est un des plus beaux spectacles dont on puisse jouir à l'Opéra.

MULATIERE DI TOLEDO (IL), opéra italien, musique de Pacini, représenté au théâtre Apollo, à Rome, au mois de juin 1861.

MULE DE PEDRO (LA), opéra en deux actes, paroles de M. Dumanoir, musique de M. Victor Massé, représenté à l'Opéra le 6 mars 1863. Le fermier Pedro veut épouser

Gilda, qui est aimée par le jeune soldat Tebaldo. Il croit se débarrasser de son rival en lui faisant quitter le pays dans sa propre carriole; mais sa mule a la faculté de revenir au logis sitôt qu'on la laisse libre. Tebaldo, s'étant endormi, est ramené près de Gilda. Ce canevas convenait mieux au théâtre de l'Opéra-Comique qu'à celui de l'Opéra. Les couplets que chante Pedro en l'honneur de sa mule sont d'une facture habile et plusieurs fois répétés dans le cours de l'ouvrage. On a remarqué aussi le chœur des toreros et la romance de Gilda : *Chaque jour je me le rappelle.* Chanté par Faure, Warot, Guignot, Mme Gueymard et Mlle de Taisy. La partition a été arrangée pour piano et chant par M. Vauthrot.

MULETIER (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Paul de Kock, d'après un conte de Boccace, musique d'Hérold, représenté à l'Opéra-Comique le 12 mai 1823. La donnée du livret est leste et les couplets grivois n'y font pas défaut : témoin ceux-ci : *Une fois en ménage*, etc., dont la ritournelle reproduit le refrain populaire : *Voilà l' plaisir, mesdames.* La musique est très-agréable, quoique le tour des idées soit un peu vulgaire.

MULETIER DE TOLÈDE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. d'Ennery et Clairville, musique d'Adolphe Adam, représenté au Théâtre-Lyrique le 16 décembre 1854. Il s'agit dans la pièce d'une jeune reine qui court les aventures déguisée en paysanne, qui devient amoureuse d'un muletier, ce qui ne l'empêche pas de déjouer une conspiration. De son côté, ce muletier n'est autre que l'infant de Castille, fiancé de la reine et voyageant incognito dans ses futurs Etats. C'est la donnée de *Jean de Paris*, moins la délicatesse des détails et la musique de Boieldieu. La partition du *Muletier de Tolède* est encore inférieure aux précédentes du fécond compositeur. Ce n'est plus qu'un caquetage verbeux sans aucune originalité. On a remarqué la romance du muletier : *La femme que j'ai rencontrée*, et l'air de la reine : *Je ne suis qu'une paysanne.* Les rôles ont été créés par Sujol, Cabel, Ribes, Mme Cabel et Mlle Garnier.

MÜLLER UND SEIN KIND (DER) [*le Meunier et son enfant*], opéra allemand, paroles de Gollmick, musique de F. Hiller, représenté à Cologne en 1844.

MÜLLERIN VON BURGOS (DIE) [*la Meunière de Burgos*], vaudeville allemand, musique de Suppé, représenté à Berlin vers 1849.

MURDOCK LE BANDIT, opéra-comique en un acte, paroles de M. de Leuven, musique de M. Eugène Gautier, représenté au Théâtre-Lyrique le 23 octobre 1851.

MUSA, DER LETZTE MAURENFÜRST (*Musa, le dernier prince des Maures*), opéra allemand, musique de Conradi (Auguste), représenté à Berlin en 1855.

MUSEN (DIE) [*les Muses*], opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté en Allemagne vers 1700.

MUSE IN GARA (LE) [*la Querelle des Muses*], divertissement musical, livret de Giacomo de' Belli, musique de Domenico Paradies, représenté à Naples par les jeunes filles de l'hôpital des Mendiants, le 4 avril 1740.

MUSES (LES), ballet en quatre entrées, avec un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, représenté par l'Académie royale de musique le dimanche 28 octobre 1703.

MUSES RASSEMBLÉES PAR L'AMOUR (LES), opéra, musique de Campra, écrit vers 1723, non représenté.

MUSICA, PITTURA E POESIA, divertissement musical, livret de Niccolò Minato, musique de Antonio Draghi de Ferrare, représenté à l'occasion du mariage du duc de Bavière Maximilien-Emmanuel et de Maria-Antonia, archiduchesse d'Autriche, à Vienne, en 1666.

MUSICIENS D'AIX-LA-CHAPELLE (LES), opéra, musique de Dorn (Henri-Louis-Edmond), représenté à Cologne en 1848.

MUSICIENS DE L'ORCHESTRE (LES), opérette-bouffe en deux actes, paroles de M. Bourdois, musique de MM. Hignard, Léo Delibes et Erlanger, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 25 janvier 1861. Dans cette farce de carnaval, les acteurs s'installent dans l'orchestre et dans les galeries, et font entendre un charivari assez peu divertissant. Mlle Tostée occupe la place du chef d'orchestre; Désiré, Guyot, Bache tiennent les emplois de symphonistes peu harmonieux. Les trois jeunes compositeurs ont bien fait de se partager la responsabilité de cette médiocre plaisanterie; la part est moins lourde pour chacun.

MUSICOMANIE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Pixérécourt, musique de Quaisain, représenté à l'Ambigu dans le mois de mai de l'année 1799.

MUSIKALISCHE AKADEMIE (DIE) [*l'Académie de musique*], petit opéra allemand, musique de Torelli, représenté à Vienne en 1793.

MUTA PER AMORE (LA) [*la Muette par amour*], opéra italien, musique de Gardi, représenté à Venise en 1785.

MUTA PER AMORE (LA) [*la Muette par amour*], opéra-buffa, musique de Moneta, représenté à Alexandrie en 1785.

MUTA PER AMORE, OSSIA IL MEDICO PER FORZA (LA) [*la Muette par amour*, ou *le Médecin malgré lui*], opéra italien, musique de Lavigna, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1802.

MUTO PER ASTUZZIA (IL) [*le Muet par ruse*], opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Milan vers 1800.

MUZIO SCEVOLA, opéra italien, livret de Niccolò Minato de Bergame, musique de Draghi (Antoine), représenté sur le théâtre San-Salvatore, à Venise, en 1665, avec un grand succès.

MUZIO SCEVOLA, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Francesco Cavalli, représenté à Bologne avec succès en 1667.

MUZIO SCEVOLA, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Bononcini, représenté à Vienne en 1710, le jour de la fête de l'impératrice Amalia Willelmina, par ordre de l'empereur Joseph Ier. Cet opéra réussit également et fut repris sur plusieurs théâtres avec quelques changements.

MUZIO SCEVOLA, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres le 23 mars 1721.

MY AUNT (*ma Tante*), opéra anglais, musique de Addisson, représenté au théâtre du Lycée, à Londres, vers 1820.

MY GRAND-MOTHER (*Ma grand'mère*), farce anglaise, musique de Storace, représentée au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1795.

MY UNCLE (*Mon oncle*), opéra anglais, musique de Addisson, représenté au théâtre du Lycée, à Londres, vers 1818.

MYRTIL ET LYCORIS, opéra en un acte, paroles de Boutillier et Bocquet, musique de Désormery, représenté à Versailles, et ensuite, avec peu de succès, par l'Académie royale de musique le 2 décembre 1777.

MYSTÈRES D'HÉCATE (LES), drame anglais, musique de Battishill, représenté au théâtre de Drury-Lane vers 1764.

MYSTÈRES D'ISIS (LES), opéra en quatre actes, paroles de Morel de Chedeville, musique de Mozart, arrangée par Lachnith, représenté à l'Opéra le 23 août 1801. Trop de zèle entraîne souvent les amateurs à des écarts de goût regrettables. On désirait entendre à l'Opéra la musique de *Die zauberflöte*, la *Flûte enchantée*, opéra romantique en deux actes, composé par Mozart, à Vienne, en 1791. On crut honorer la mémoire du grand compositeur en substituant un poëme très-pompeux et souvent même religieux à la fantastique légende allemande. Morel de Chedeville, pour adapter des paroles françaises à la musique de la *Flûte enchantée*, choisit pour sujet les *Mystères d'Isis*, pièce vide et sans intérêt dans laquelle apparaissent Zoroastre, grand pontife; Pamina, fille de Zoroastre; Isménor, son fiancé; Bocchoris, Mona, Myrène, personnages accessoires. Malgré cette transformation, à laquelle on est surpris de trouver accolé le nom d'un musicien, plusieurs morceaux ont été presque populaires. Il en est un surtout qui, des *Mystères d'Isis*, a passé d'arrangement en arrangement dans le répertoire des églises, sans trop perdre de son caractère et de son mouvement. C'est le magnifique chœur des prêtres : *Possenti numi*. L'œuvre véritable du maître a enfin été exécutée à Paris, et dans des conditions qui auraient suffi pour en assurer le succès si les beautés de *Il flauto magico* ne devaient par elles-mêmes s'imposer encore à plusieurs générations. (Voyez l'art. la *Flûte enchantée*.)

MYSTÈRES D'UDOLPHE (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique de Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique le 4 novembre 1852. La partition a été arrangée pour piano et chant par M. Vauthrot.

MYSTERIES OF THE CASTLE (*les Mystères du château*), opéra dramatique anglais musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1795.

MYSTERIOUS BRIDE (THE) [*la Fiancée mystérieuse*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Londres au mois de juin 1808.

N

NAAMAN, opéra sacré, poëme d'Apostolo Zeno, musique d'Antonio Caldara, représenté à Vienne en 1721 dans la chapelle de l'empereur Charles VI.

NABAB (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique d'Halévy, représenté à l'Opéra-Comique le 1er septembre 1853. Ce nabab est un Anglais, lord Evandale, qui habite Calcutta, et qui a pris en dégoût l'existence. Un docteur de ses amis, Clifford, le guérit de son spleen en le débarrassant de sa femme, qui se trouve être la sienne propre, et en lui faisant quitter sa vie oisive pour mener celle d'un ouvrier. Mylord Evandale fabrique des cigares et gagne 5 schellings par jour à ce métier. En outre, il devient amoureux de la jeune Dora, pupille de son patron. Il est difficile d'imaginer un conte plus invraisemblable et moins musical. Cependant M. Halévy lui a consacré ou plutôt sacrifié une partition assez riche en heureux motifs. La cavatine de Dora : *Léger navire ;* la chanson à boire de Clifford : *Mes amis, puisqu'il faut que l'on succombe ;* la chanson en l'honneur du tabac, sont de jolis morceaux. Ceux qui suivent sont moins heureux. Il y a surtout une ballade galloise complétement ridicule : c'est une erreur d'un homme d'esprit. Le *Nabab* a été chanté par Couderc, Ponchard, Mocker, Bussine, Mme Miolan-Carvalho et Mlle Favel.

NABOT, opéra sacré, livret d'Apostolo Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne, dans la chapelle de l'empereur Charles VI, en 1729.

NABUCHODONOSOR, drame sacré allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1704.

NABUCODONOSOR, opéra sacré, livret de Rocco-Maria Rossi, musique de Attilio Ariosti, représenté dans la chapelle impériale à Vienne, en 1706, par ordre de l'empereur Joseph Ier.

NABUCODONOSOR, opéra italien, livret de M. Solera, musique de M. Verdi, représenté à la Scala de Milan en mars 1842, et à Paris, pour la première fois, le 16 octobre 1845. Après avoir été accueilli avec enthousiasme en Italie, *Nabuco*, tel est le titre abréviatif que les musiciens donnent à cet ouvrage, fut froidement accueilli par les habitués des Italiens, dont les oreilles n'étaient pas encore familiarisés avec cette sonorité plus bruyante qu'artistique. Trombones ophicléides, trompettes et cornets à pistons, dominent presque constamment le quatuor ; ce qui donna lieu à ce mauvais quatrain :

> Vraiment l'affiche est dans son tort;
> En faux, on devrait la poursuivre.
> Pourquoi nous annoncer *Nabuchodonos—or*,
> Quand c'est *Nabuchodonos—cuivre ?*

L'action du livret, qui se passe à Babylone, n'est pas fort intéressante. L'ouverture offre une suite de motifs tirés de la partition, distribués sans ordre et mal enchaînés. L'air de Zaccaria (basse) : *D'Egitto là su' lidi*, qui a du caractère et de la grandeur, et le sestetto avec chœur du finale sont les morceaux saillants du premier acte. Dans le second acte, le rhythme plus que familier du chœur des lévites n'a rien à reprocher à celui de la fameuse marche des Hébreux dans le *Mosè* de Rossini. L'air de la folie de Nabucodonosor (*Aria del delirio*) est remarquable. Mais c'est surtout le duo de Nabucodonosor et d'Abigaille dans le troisième acte qu'on a le plus apprécié, à cause de son caractère dramatique et de l'heureuse combinaison des voix dans l'allegro. La prière du quatrième acte produit peu d'effet. On ne peut s'empêcher d'établir une comparaison entre cette pièce et celle de *Moïse*. Elle n'est pas à l'avantage de M. Verdi. Ronconi a chanté le rôle du roi d'Assyrie et Dérivis, Corelli, Mmes Brambilla, Landi, les autres rôles. *Nabucodonosor* fut le premier opéra qui établit sérieusement la réputation de M. Verdi en France ; depuis ce moment, elle n'a fait que grandir.

NACHMETKIRGUS, CHERSONESI TAURICÆ REX, CUM FILIIS PRODITUS, drame latin, musique de Eberlin (Jean). Cette partition, due à l'excellent organiste, a été exécutée par les étudiants du couvent des Bénédictins de Salzbourg vers 1750.

NACHT AUF PALUZZI (DIE) [*la Nuit à Paluzzi*], opéra allemand, musique de Pentenrieder, représenté au théâtre Royal de Munich en 1840.

NACHTLAGER (DAS) [*le Gîte*], opéra allemand, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Vienne en 1834.

NACHTWÆCHTER (DER) [*le Veilleur de nuit*], opéra en un acte, musique de Grutsch, représenté à Vienne en 1835.

NACHTWÆCHTER (DER) [*le Veilleur de nuit*], opéra allemand, musique de Ebell, représenté à Breslau en 1812.

NACHTWÆCHTER (DER) [*le Veilleur de nuit*], opéra allemand, musique de Krug, représenté à Manheim en 1846.

NACHTWANDLERINN (DIE) [*la Somnambule*], opéra allemand, musique de Blum, représenté à Berlin vers 1821.

NADGRADA (*la Recompense*), opéra polonais, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1815.

NADIR ET SÉLIM, opéra-comique en trois actes, paroles de Gensoul, musique de Romagnési, représenté à Feydeau le 27 juillet 1822.

NADIR ou **LE DORMEUR ÉVEILLÉ**, opéra en trois actes, musique de Lemoyne, entré en répétition, et non représenté par suite de l'incendie du magasin de décors de l'Opéra, en 1787.

NÆCHTLICHE ERSCHEINUNG (DIE) [*l'Apparition nocturne*], opéra en deux actes, musique de Schubert (Jean-Frédéric), représenté à Stettin en 1798.

NAÏS, opéra-ballet en trois actes, paroles de Cahusac, musique de Rameau, représenté à l'Académie royale de musique le 22 avril 1749. Après la guerre de la succession d'Autriche, la paix venait de rendre le calme à l'Europe. Aussi le prologue, intitulé l'*Accord des dieux*, célèbre cette paix si désirée des peuples. On y voit les Titans vaincus par Jupiter et par les autres dieux. Le poëme proprement dit a pour sujet l'amour de Neptune pour la nymphe Naïs, qui donna son nom aux naïades. Les jeux isthmiques, institués en l'honneur du dieu, donnèrent lieu à un beau spectacle. Cahusac, alors secrétaire du comte de Clermont et plus tard pensionnaire de Charenton, écrivit sept pièces pour Rameau : les *Fêtes de Polymnie*, les *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, *Zaïs*, *Naïs*, *Zoroastre*, la *Naissance d'Osiris*, *Anacréon*, la *Fête de Pamilie* ou la *Naissance d'Osiris*.

NAISSANCE D'OSIRIS (LA) ou **LA FÊTE DE PAMILIE**, opéra-ballet, livret de Cahusac, musique de Rameau, représenté à Versailles en 1751, et à l'Académie royale de musique en 1754.

NAISSANCE DE VÉNUS (LA), opéra en cinq actes, avec un prologue, livret de l'abbé Pic, musique de Colasse, représenté à l'Académie royale de musique le mardi 1er mai 1696.

NANETTA E LUBINO, opéra-bouffe italien, musique de Pugnani, représenté à Turin en 1784.

NANETTE ET LUCAS ou **LA PAYSANNE CURIEUSE**, comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Framery, musique du chevalier d'Herbain, représentée au Théâtre-Italien le 14 juin 1764.

NANINE, SŒUR DE LA REINE DE GOLCONDE, pastorale en trois actes, en ariettes et en vaudevilles, paroles de Desfontaines, musique de Rodolphe, représentée à Fontainebleau en 1773.

NANNERINA E PANDOLFINO, OSSIA GLI SPOSI IN CIMENTO (*Nannerine et Pandolfe ou les époux dans l'embarras*), opéra-buffa, musique de Dutillieu, représenté à Vienne en 1792.

NANON, NINON, MAINTENON, opéra-comique, musique de Lampert, représenté à Gotha en 1841.

NANTILDE ET DAGOBERT, opéra en trois actes, musique de Cambini (Jean-Joseph), représenté au théâtre Louvois en 1791.

NAPOLITANI IN AMERICA (I), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1772.

NARBALE, opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Naples vers 1787.

NARCISO, opéra pastoral, livret de Francesco de Lemene, musique de Borzio, représenté à Lodi en 1676. Le même ouvrage fut remis en musique par Badia et représenté à Vienne en 1699.

NARCISO, opéra italien, musique de Scarlatti (Dominique), représenté en Pologne en 1714.

NARCISO, opéra pastoral, livret d'Apostolo Zeno, musique de Francesco-Antonio Pistocchi, maître de chapelle du margrave de Brandebourg, représenté sur le théâtre de la Cour, à Anspach, en 1697.

NARCISO ED ECO INNAMORATI (*les Amours d'Echo et de Narcisse*), opéra italien, livret de Orazio Persiani, musique de Cavalli, représenté au théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1642.

NARCISO, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1779.

NARCISO AL FONTE, opéra pastoral à quatre voix, livret de Zangarini, musique de Paganello, représenté à Padoue dans le carnaval de 1632.

NARCISO AL FONTE, opéra italien, musique de Pescetti, représenté à Venise en 1731.

NASZE PRZEBIEGI (*Nos transfuges*), opéra-comique polonais, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie après 1820.

NATALE D'APOLLO (IL), opéra italien, musique de Righini, représenté à Vienne en 1780.

NATALE DI GIOVE (IL) [*la Naissance de Jupiter*], livret de Métastase, opéra italien, musique de Lucchesi, représenté à Bonn vers 1772. Cette pièce mythologique et allégorique dans le goût de ce temps obtint un grand succès. Les images poétiques et les vers harmonieux du poète y contribuèrent autant et plus encore que la musique des compositeurs dont il n'est pas resté de morceaux dignes de remarque. La scène se passe dans l'île de Crète, tantôt dans le temple de Thémis, tantôt dans le bois qui l'entoure. Les personnages sont Cassandre, prêtre de Thémis; Adraste, chef des corybantes; la déesse Thémis, Amalthée et Mélite, princesses royales de Crète. Dans les différentes partitions consacrées à ce poème, les airs qui devront fixer l'attention sont les suivants : *Digli, che il sangue mio*, par Mélite; *Oh Dio! non sdegnarti*, par Cassandro; *A giorni suoi la sorte*, par Amaltea; *Daltre nubi è il sol ravvolto*, par Adrasto; *Giusta Dea, morir vogl' io*, par Mélite; *Vuoi per sempre abbandonarmi?* par Amaltea; *Bell' alme al ciel dilette*, par Temide; *Non so dirti il mio contento*, par Mellte; et le chœur final :

Di questo di l'aurora
Qualor farà ritorno
La terra esulterà
Rammenterassi ognòra,
Che deve a un si gran giorno
La sua felicità.

On voit que la fin de ce chœur sonnait bien joyeusement. Ce mot *felicità*, répété par les musiciens avec intempérance, est devenu un nom générique qui désigne les cadences harmoniques finales des cabalettes italiennes.

NATALE DI GIOVE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Bono, représenté à Venise en 1740.

NATALE DI GIOVE (IL), opéra italien, livret de Métastase, musique de J.-A-P. Hasse, représenté à Dresde en 1749.

NATALIE ou **LA FAMILLE RUSSE**, opéra en trois actes, paroles de Guy, musique de Reicha, représenté à l'Académie royale de musique le 30 juillet 1816. Reicha n'éprouva que des échecs lorsqu'il aborda la scène lyrique. *Cagliostro* était tombé à l'Opéra-Comique en 1810. *Sapho*, qu'il donna plus tard à l'Opéra, eut le même sort. L'habile professeur prit sa revanche dans la musique instrumentale.

NATASCHA, opéra russe en deux actes, musique de M. Villebois, représenté au théâtre Marie, à Saint-Pétersbourg, le 30 janvier 1863.

NATIVE LAND (*le Pays natal*), opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1824.

NATURALISCHE ZAUBEREI (*la Magie naturelle*), opéra-comique allemand, musique de Bayer, représenté au théâtre de Prague vers 1820.

NATURENS RŒST (*la Voix de la nature*), opéra danois, musique de Fréd. Kunzen, représenté à Copenhague en 1799.

NATÜRLICHEN WUNDER (DIE) [*les Miracles naturels*], opéra allemand en trois actes, musique de Ruprecht, représenté à Vienne vers la fin du XVIIIe siècle.

NAUFRAGE (LE), opéra allemand, musique de Hoffmeister, écrit vers 1790.

NAUFRAGE (LE), opéra allemand, musique de Kerpen, représenté à Würzbourg en 1786.

NAUFRAGE (LE), opéra allemand, musique de Romberg (Bernard), représenté à Bonn en 1791.

NAUFRAGE (LE), opéra allemand, musique de Gassner, écrit à Carlsruhe vers 1814.

NAUFRAGE (LE), opéra-comique allemand, musique de Volkert, représenté à Leopoldstad en 1815.

NAUFRAGE AU PORT À L'ANGLAIS (LE)

ou **LES NOUVELLES DÉBARQUÉES**, comédie en trois actes, en prose, avec un prologue et des divertissements, paroles de Autreau, musique de Mouret, représenté aux Italiens le 25 avril 1718. Ce fut la première comédie française qui ait été représentée aux Italiens. Elle y réussit pleinement.

NAUFRAGE COMIQUE (LE), opéra-comique en deux actes, musique de Blangini, représenté à Cassel en 1812.

NAUFRAGE DE LA MÉDUSE (LE), opéra en quatre tableaux, paroles de MM. Cogniard frères, musique de MM. de Flottow et Pilati, représenté sur le théâtre de la Renaissance le 31 mai 1839. La rivalité de deux marins, la fête du Tropique, le naufrage, la scène du radeau, le retour, sont les épisodes de cet ouvrage très-dramatique qui a obtenu un certain succès. Nous signalerons l'air de basse : *Mon père m'embrassant, vous étiez près de lui;* la *Prière de la Croix*, pour ténor : *Toi, ma seule providence;* l'air de la fiancée : *Urbain, pardonne-moi*, et le cantique : *Mon Dieu, que ta bonté divine.* Mme Clary, Hurteaux et Joseph ont interprété cet ouvrage.

NAUFRAGE (LE) ou **LA POMPE FUNÈBRE DE CRISPIN**, comédie en un acte, en vers, avec un divertissement, paroles de Lafont, musique de Gilliers, représentée au Théâtre-Français le 14 juin 1710. Le fond de cette pièce est tiré des *Mille et une nuits.*

NAUFRAGIO FORTUNATO (IL), opéra italien, musique de P.-C. Guglielmi, représenté au théâtre des Florentins, à Naples, vers 1787.

NAUFRED, opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1834.

NAVE D'ENEA (LA) [*le Vaisseau d'Enée*], intermède italien, livret d'Alessandro Guidi, musique de Uccellini, représenté à Parme sur le théâtre ducal en 1673.

NAVENSKY, opéra anglais, musique de Braham, écrit vers 1809 pour le théâtre de Dublin.

NAVIGATEUR AUX INDES ORIENTALES (LE), opéra en langue bohême, musique de V. Maschek, représenté au Théâtre-National à Prague vers 1792.

NECESSITÀ NON HA LEGGE (LA) [*Nécessité n'a pas de loi*], opéra italien, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Dresde en 1786.

NECKEN OP HET ELVEN SPEEL, opéra suédois en trois actes, musique de Van Boom, représenté à Stockholm en 1844.

NÉCROMANCIEN, opéra anglais, musique de Galliard, représenté à Haymarket en 1815.

NEGER (DIE), opéra allemand en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1804.

NEGLIGENTE (IL), opéra italien, musique de Ciampi (François), représenté à Venise en 1749.

NEGLIGENTE (IL), opéra-buffa, musique de Paisiello, représenté à Parme vers 1765.

NÉGOCIANT DE BOSTON (LE), opéra en un acte, paroles de Davrigny et Dejaure, musique de L.-E. Jadin, représenté à Favart en 1794.

NÉGOCIANT DE HAMBOURG (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Vial et R. Saint-Cyr, musique de Kreutzer, représenté à Feydeau le 15 octobre 1821.

NÈGRE DE MADAME (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Alfred Duprez, musique de M. Théodore Ritter, représenté dans la salle Beethoven le 9 juillet 1858. Chanté par Legrand, Eugène Fauvre, Mlle Claire Grangé.

NÈGRE PAR AMOUR (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Saint-Just, musique de Villeblanche, représenté sur le théâtre Feydeau le 22 février 1809.

NÈGRES (LES) ou **ROBERT ET MARIE**, opéra, paroles de C.-G. Hæser, musique de A.-F. Hæser, représenté au théâtre de la cour de Weimar vers 1829.

NÉGRESSE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Barré et Radet, musique de Lescot, représenté à la Comédie-Italienne le 15 juin 1787.

NEIGE (LA) ou **LE NOUVEL EGINHARD**, opéra-comique en quatre actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique d'Auber, représenté à Feydeau le 8 octobre 1823. Dans ce joli ouvrage, qui appartient à la première manière du maître, on remarque la simplicité et la fraîcheur des motifs. Le rondeau de *la Neige* a été populaire.

NÉLÉE ET MYRTHIS, opéra-ballet, musique de Rameau, écrit vers 1755, non représenté.

NEL PERDONO LA VENDETTA (*Se venger en pardonnant*), mélodrame italien, livret de

Carlo Paganicesa, musique de Porta (Jean), représenté sur le théâtre San-Mosè de Venise en 1728, et en 1730 sur le théâtre della Città à Bologne.

NE L'UN NE L'ALTRO, opéra-buffa, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala de Milan, en 1807.

NEMICA DEGLI UOMINI (LA) [*l'Ennemie des hommes*], opéra italien, musique de Mellara, représenté à Ferrare vers 1809, et à Milan en 1814.

NEMICI GENEROSI (I) [*les Ennemis généreux*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Rome en 1796, et à Paris le 9 août 1801.

NEMICO DEGLI AMMOGLIATI (IL) [*l'Ennemi des gens mariés*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1836.

NENDZA USZEZESLIWIONA (*la Misère consolée*), opéra polonais, musique de Kamienski, représenté au Théâtre-National de Varsovie en 1778.

NEPHTALI ou **LES AMMONITES**, opéra en trois actes, livret d'Aignan, musique de Blangini, représenté à l'Académie impériale de musique le 6 avril 1806. Le roi des Ammonites, Hurel, enlève deux jeunes Israélites, Nephtali et Rachel, et les destine à être sacrifiés au dieu Moloch. Au moment du supplice, Eliézer, frère de Nephtali, déguisé en Ammonite, vient révéler au roi une conspiration supposée, l'attire dans une embuscade où il est tué, et délivre ainsi son frère et Rachel, sa fiancée. Cet ouvrage, plus connu sous le nom de *Nepthali*, renferme de fort belles mélodies, entre autres le grand air : *O mon cher Nephtali, notre vertueux père accorde Rachel à tes vœux*. Il a eu son jour de succès. Les romances et surtout les nocturnes de Blangini ont été longtemps célèbres, et ce gracieux compositeur méritait d'être moins rapidement oublié.

NEPHTÉ, tragédie lyrique en trois actes, paroles d'Hoffman, musique de Lemoyne, représenté pour la première fois par l'Académie royale de musique le 15 décembre 1789. Le sujet de cet ouvrage tire son origine de l'histoire de *Camma, reine de Galatie*, racontée par Plutarque et mise en tragédie par Thomas Corneille. Le rôle de Pharès fut joué par Lainez, et celui de Nephté par Mlle Maillart. L'opéra eut trente-neuf représentations presque consécutives, et son succès ne fut interrompu par l'administration que dans le but de se soustraire à un article du règlement qui accordait une pension de mille francs à l'auteur d'un ouvrage qui allait à quarante représentations. On voit qu'à cette époque, comme plus tard, il y avait des précautions à prendre avec MM. les directeurs. A la fin de la première représentation de *Nephté*, le compositeur Lemoyne fut demandé par le public. C'est le premier exemple de cet honneur rendu à un musicien sur un théâtre français, honneur que la plupart des compositeurs estiment médiocrement et qui tient à une fausse appréciation de leur mérite. Ils doivent au public l'audition de leurs œuvres, mais non l'exhibition de leur personne.

NEPTUNE ET AMYMONE, opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1712.

NERE AZIONI DI TEMPE (LE), opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1685.

NÉRIDA, opéra en trois actes, musique de M. Ferdinand Lavainne, représenté au théâtre de Lille dans le mois de janvier 1861. On a remarqué le quatuor final du premier acte, une ronde de soldats et un serment pour voix d'hommes bien traité ; dans le troisième acte, le compositeur a employé avec habileté le saxophone dans l'accompagnement d'une romance.

NERINA, opéra pastoral italien, livret de l'abbé Pietro d'Averata, musique de Pollaroli (Antoine), représenté sur le théâtre de San-Samuele à Venise en 1728, et en 1720 sur le San-Mosè, sous le titre de *Filindo*, avec des changements par Domenico Lalli.

NÉRON, opéra allemand, musique de Hændel, représenté à Hambourg en 1705.

NÉRON, tragédie, musique de Reissiger, représenté à Munich en 1822.

NERONE, opéra italien, livret de Jules-César Corradi, musique de C. Pallavicino, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome à Venise en 1679.

NERONE, opéra italien, livret de Piovene, musique de Orlandini, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome à Venise en 1721.

NERONE, opéra italien, musique de Duni, représenté à Rome vers 1730.

NERONE FATTO CESARE, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Perti, représenté en 1693 sur le théâtre de San-Sal-

vatore à Venise, puis au théâtre Malvezzi à Bologne en 1695, et enfin repris à Venise en 1715.

NE TOUCHEZ PAS À LA REINE, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Gustave Waez, musique de M. Xavier Boisselot, représenté à l'Opéra-Comique le 16 janvier 1847. L'action est tout à fait invraisemblable. Une jeune reine de Léon refuse de donner la main à un roi d'Aragon, parce qu'elle lui préfère un bel inconnu qui l'a sauvée d'une chute de cheval au milieu des bois, premier oubli de l'étiquette que Scribe transforme en attentat : d'autres marques de familiarité moins innocentes compromettent le héros de la pièce don Fernand d'Aguilar et le régent lui-même. Tous deux, convaincus d'avoir effleuré de leurs lèvres la main de la reine, doivent subir le dernier supplice, puisqu'il n'y a pas de roi pour leur faire grâce. Dans de telles conjonctures, don Fernand, qui d'ailleurs est d'un sang royal, épouse la reine, se fait grâce à lui-même ainsi qu'au régent, son adversaire. Les détails comiques que les auteurs ont mêlés à la donnée principale de la pièce ont surpris quelque temps la faveur du public. Les accès de jalousie de maître Maximus, argentier de la cour, amusaient beaucoup le parterre. On doit remarquer toutefois que les pièces qui demeurent au théâtre sont celles dont l'idée est simple et vraie, et que les livrets de Scribe, où l'esprit anime les détails sans qu'on s'intéresse véritablement au sort des personnages, ont déjà perdu en partie leur effet dramatique. Les ingénieux accessoires ont vieilli, et l'invraisemblance, dépouillée de ce qui la dissimulait, en rendra bientôt la représentation peu attrayante. La partition de M. Xavier Boisselot est une œuvre consciencieuse et distinguée. Elle débute par des couplets spirituellement dialogués entre Maximus et sa femme :

Ne touchez pas à la reine,
C'est la charte souveraine,
Et le moindre oubli vous mène
Droit au trépas !
De loin toujours on l'admire,
La charte alors devrait dire,
A l'amour comme au zéphyr,
N'y touchez pas.

Dans le récit et la romance qui suivent, don Fernand raconte son entrevue avec la reine dans la forêt. La facture en est travaillée, symphonique et l'expression poétique. Un bon trio plein de vivacité scénique termine agréablement ce morceau. Nous signalerons encore dans le premier acte un duo distingué entre le régent et Estrella, et un chœur délicieux : *Reine à qui la beauté fait une double royauté*. Les morceaux saillants du second acte sont le duo du conseil et l'air chanté par Fernand pendant le sommeil de la reine. Le troisième acte débute par un grand air de prima donna : *l'Effroi que je combats de mon âme s'empare*, chanté avec talent par Mlle Lavoye, et vivement applaudi. La suite de la pièce se déroule sur des dessins d'accompagnement d'une mélodie claire et toujours de bon goût. Les rôles de Fernand, du régent, de Maximus et d'Estrella ont été interprétés par Audran, Hermann-Léon, Ricquier et Mlle Lemercier.

NEUE HERR (DER) [*le Nouveau seigneur*], opéra allemand, musique de Braun (George), représenté au théâtre de Gotha vers 1796.

NEUE ROSEN MÆDCHEN (DAS) [*la Nouvelle rosière*], opéra-comique en deux actes, musique de Aumann, représenté à Hambourg en 1789. M. Fétis attribue également cet ouvrage à un compositeur obscur nommé Ammon. Nous croyons que c'est une erreur.

NEUE SONNTAGSKIND (DAS) [*le Nouvel enfant du dimanche*], opéra-comique allemand en deux actes, musique de W. Müller, représenté à Vienne en 1794.

NEUEN GUTSHERRN (DIE) [*les Nouveaux propriétaires*], opéra allemand, musique de Neefe, gravé en partition à Leipzig en 1784.

NEUVAINE DE LA CHANDELEUR (LA), opérette en un acte, paroles de M. Lockroy, musique de Greive, représentée à Bade le 10 septembre 1862.

NEVA (LA), opéra italien en trois actes, musique de Ricci (Louis), représenté à Milan en 1832.

NEVEU DE GULLIVER (LE), opéra-ballet en trois actes, paroles de Henri Boisseaux, musique de M. Th. de Lajarte, représenté au Théâtre-Lyrique le 22 octobre 1861. L'auteur aurait pu tirer un meilleur parti du célèbre roman de Swift. L'action au deuxième acte se passe dans la lune. La femme de Gulliver l'accompagne dans ses voyages. Elle joue un rôle dansant qui, n'étant pas motivé comme celui de Fenella, est étrange et nullement intéressant. Quant à la part du musicien, pour avoir été sacrifiée à un mauvais livret, elle n'en a pas moins été jugée estimable. La romance : *Dans ses regards parlants*, est charmante. L'air de l'arrivée dans la lune est poétique. M. Jules Lefort a fait ses débuts sur la scène dans cet ouvrage, secondé par

Surmont, Mme et Mlle Vadé, Mlle Faivre et la danseuse Mlle Clavelle.

NEW SPAIN (*la Nouvelle-Espagne*), opéra anglais, musique de Samuel Arnold, représenté à Haymarket en 1790.

NI HOMMES NI FEMMES, TOUS AUVERGNATS, farce, musique de Lindheim, jouée aux Folies-Nouvelles en avril 1858.

NICABORO, opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1798.

NICAISE, opéra-comique en un acte, paroles de Framery, musique de Bambini, représenté à l'Opéra-Comique le 15 juillet 1767.

NICOLA TERZO SIGNOR DI FERRARA, opéra italien, musique de Antoine Neumann, représenté à Trieste en septembre 1833.

NIEBELUNGEN (DIE), grand opéra allemand en cinq actes, musique de Dorn (Henri-Louis-Edmond), représenté à Weimar le 22 juin 1854 avec un certain succès de presse, et au théâtre de l'Opéra, à Berlin, en janvier 1855. Interprètes : Mlle Wagner et Mme Herremburg.

NICODÈME AUX ENFERS, opéra-comique, musique de Beffroy de Reigny, représenté au théâtre Feydeau en 1791.

NICODÈME DANS LA LUNE ou **LA RÉVOLUTION PACIFIQUE**, folie en trois actes et en prose mêlée d'ariettes et de vaudevilles, paroles et musique de Beffroy de Reigny, représentée au Théâtre-Français le 7 novembre 1790.

NICODÈME DANS LA LUNE, opéra-comique en trois actes, musique de Leblanc, représenté au Théâtre comique et lyrique de Paris en 1791.

NICOLETTO BELLA VITA, opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Naples en 1779.

NICOMEDE IN BITINIA, opéra italien, livret tiré de la tragédie de Pierre Corneille par Matteo Giannini, musique de Carlo Grossi, représenté sur le théâtre de San-Mosè à Venise en 1677.

NICOPOLI, opéra italien, livret de Francesco Rossi, musique de Bernardo Borgognini, représenté sur le théâtre de San-Fantino, à Venise, en 1700.

NICOSTRATE, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Venise vers 1770.

NID DE CIGOGNES (LE), opéra-comique allemand, musique d'Eberwein (Traugott-Maximilien), représenté à Rudolstadt en 1827.

NID DE CIGOGNES (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Eugène Cormon, musique de M. Adolphe Vogel, représenté à Bade en septembre 1858. Cette partition, qui renferme des morceaux agréables, a été chantée par Ponchard, Crosti, Mme Saint-Urbain et Mlle Mira.

NIGHT BEFORE THE WEDDING (THE) [*la Nuit avant la Noce*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1829.

NIMM DICH IN ACHT (*Prends garde à toi*], opéra allemand, musique de Van Bree, représenté au théâtre hollandais d'Amsterdam vers 1845.

NINA ou **LA FOLLE PAR AMOUR**, comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représentée aux Italiens le 15 mai 1786. Nina n'est pas une Ariane bourgeoise, comme on le croit généralement. Son amant s'étant battu en duel, on le crut mort, et elle devint folle. Elle ne reconnaît plus son père même, et en sa présence se livre à des regrets et à des espérances qui donnent lieu à des scènes déchirantes. Enfin Germeuil reparaît et parvient à ramener Nina à la raison. Le sujet de la pièce a été fourni par une anecdote qu'on trouve racontée dans les livres du temps. Une jeune personne n'attendait que le retour de son prétendu pour lui donner sa main; s'étant mise en route pour aller à sa rencontre, elle apprit qu'il était mort. A cette fatale nouvelle, sa raison s'égara. Depuis et pendant plus de cinquante ans, elle fit tous les jours deux lieues à pied pour aller au-devant de son amant. Arrivée à l'endroit où elle espérait le rencontrer, elle s'en retournait en disant : « Il n'est pas arrivé ; allons, je reviendrai demain. » Ce récit est plus émouvant dans sa simplicité que toutes les pièces de théâtre. Dalayrac a eu le mérite de rencontrer un sentiment dramatique réel et juste dans le cadre étroit des compositions musicales de son époque. Ainsi la romance de Nina : *Quand le bien-aimé reviendra*, est un petit chef-d'œuvre de sentiment; mais malheureusement tout n'est pas à cette hauteur dans le reste de l'ouvrage. La romance de Germeuil : *C'est donc ici que chaque jour*, est bien pauvre ; l'air du père : *O ma Nina, fille chérie!* quoique écrit à deux mouvements, avec un petit récitatif, est monotone. La mé-

lodie de l'allégro ne repose que sur la cadence la plus banale. L'ouverture, que nous ne signalerons pas comme une pièce remarquable, ne manque cependant pas d'intérêt. On y trouve un air de musette plein de fraîcheur. Le livret de *Nina* a été traduit en italien et mis en musique par Paisiello. Quand on songe que la mince partition du compositeur français a été exaltée aux dépens de celle du maître italien, on ne peut qu'être surpris du peu de jugement d'oreille des auditeurs de ce temps et de l'idée mesquine qu'ils se faisaient d'une œuvre lyrique. Mme Dugazon jouait le rôle de Nina d'une manière si déchirante, que plusieurs femmes, dit-on, eurent des attaques de nerfs. Ce qui fit dire que les paroles étaient de Marsollier, la musique de Dalayrac et la pièce de Mme Dugazon. Milon et Persuis arrangèrent en trois actes de ballet l'opéra de *Nina*, qui reparut sous cette forme à l'Académie de musique le 23 novembre 1813. Mlle Bigottini mima le rôle de Nina avec un talent dont se souviennent encore un grand nombre d'amateurs. L'habile hautboïste Vogt obtenait chaque soir beaucoup de succès en jouant sur le cor anglais la musette de *Nina*.

NINA O LA PAZZA PER AMORE (*Nina ou la folle par amour*), opéra italien, livret d'après la pièce française de Marsollier, musique de Paisiello, représentée pour la première fois sur le théâtre de Caserta, près de Naples; puis à Naples même, dans le mois de mai 1787. C'est un chef-d'œuvre de sensibilité et de goût, en même temps qu'une partition des plus remarquables sous le rapport de la facture et de l'art d'écrire pour les voix. La pièce française fut longtemps préférée par le public, comme nous l'avons dit plus haut; mais il y a, entre la *Nina* de Paisiello et la *Ninette* de Dalayrac, la distance qui sépare le *Guillaume Tell* de Rossini de celui de Grétry. En entendant le chœur, d'une suavité exquise : *Dormi, o cara!* le quatuor superbe : *Come! partir!* le duo de Nina et de Lindoro, on sent qu'on est en présence de beautés d'un ordre supérieur; mais c'est surtout dans la romance de Nina que Paisiello a fait passer toute la saveur du sujet et la force d'expression dont il était susceptible. Cette mélopée, tendre, mélancolique, est développée avec un style large et soutenu, et accompagnée d'un bout à l'autre en triolets sans pour cela que la monotonie se fasse sentir.

Il mio ben quando verrà
A veder la mesta amica,
Di bel fior s'ammantera
La spiaggia aprica.
Ma nol vedo
Ma sospira
E il mio ben, ahi mè! non vien.

Cet ouvrage fut chanté par le ténor Lazzarini, Tasca, Trabalza, par Mmes Celestina Coltellini, Annetta Coltellini, sa sœur, Bollini. Il fut représenté à Paris le 4 septembre 1791. Il aurait fallu une Dugazon italienne. Rappelons en passant que le nom de Dugazon appliqué à un rôle spécial et secondaire est une erreur qui s'est répandue au théâtre, je ne sais comment. Mme Dugazon était une actrice fort pathétique et d'une grande sensibilité.

NINA O LA PAZZA PER AMORE, opéra semi-séria en deux actes, musique de Coppola, représenté à Rome en 1835, et au Théâtre-Italien le 6 mai 1854. Coppola écrivit cet ouvrage, malgré les souvenirs de la *Nina* de Paisiello, pour une cantatrice nommée Adelina Spech, qui obtint le plus éclatant succès. La partition de Coppola, dont le succès a été exagéré en Italie, n'est cependant pas sans mérite. Elle renferme de beaux chœurs, des mélodies gracieuses. Mme Alboni a chanté le rôle de Nina avec son talent habituel; mais l'épanouissement de sa parfaite santé exprimait assez peu les souffrances de la pauvre folle par amour. Les autres rôles ont été chantés par Gardoni, Rossi, Florenza et Mlle Judith Elena. On fit entendre cet ouvrage à l'Opéra-Comique en décembre 1839, sous le titre d'*Eva*, avec des paroles de MM. de Leuven et Brunswick. Il fut moins bien accueilli. Mme Eugénie Garcia chanta le rôle de Nina.

NINA ET LINDOR ou **LES CAPRICES DU CŒUR**, intermède en deux actes, paroles de Richelet, musique de Duni, représenté à la foire Saint-Laurent le 9 septembre 1758.

NINETTA, opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Londres au théâtre de Covent-Garden en 1830.

NINETTE À LA COUR, opéra-comique, musique de Duni, représenté à Parme en 1755. Cet ouvrage charmant obtint un long succès.

NINETTE À LA COUR ou **LE CAPRICE AMOUREUX**, opéra-comique en trois actes paroles de Favart, musique de Saint-Amans, représenté à la Comédie-Italienne le 12 février 1755.

NINETTE À LA COUR, opéra-comique en deux actes, paroles de Favart et Creuzé

de Lesser, musique de H. Berton, représenté au théâtre Feydeau le 21 décembre 1811.

NINFA APOLLO (LA), opéra italien (*scherzo scenico*), livret de Francesco de Lemene, musique de Badia, représenté à Rome et à Milan en 1692, à Bologne en 1694, en 1699 à Laxenburg, à l'occasion d'une fête en l'honneur de Léopold Ier, et à Vienne en 1700. On voit que cet ouvrage a eu du succès.

NINFA APOLLO (LA), opéra italien, livret de Lemene, musique de Gasparini (Francesco), représenté sur le théâtre San-Cassiano, à Venise en 1710.

NINFA APOLLO (LA), opéra italien, livret de Lemene, musique de Francesco di Rossi, représenté au monastère de Saint-Michel-di-Murano en 1726, par une société de dilettantes.

NINFA APOLLO (LA), opéra italien, livret de Lemene, musique de Baldassarre Galuppi, représenté sur le théâtre de San-Samuele, à Venise, en 1734.

NINFA APOLLO (LA), opéra italien, livret de Lemene, musique de Bernasconi, représenté à Vienne en 1743.

NINFA AVARA (LA), opéra italien, paroles et musique de Ferrari, représenté au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1641, et à Bologne en 1645.

NINFA BIZZARRA (LA), opéra italien, livret de Aurelio Aurelj, musique de Ziani, représenté sur le théâtre del Dolo-sopra-la-Brenta, à Venise, en 1679.

NINFA RICONOSCIUTA (LA), opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Buini, représenté à Florence en 1724.

NINO, opéra italien, livret de Zanella, musique de Francesco Courcelle, maître de chapelle à la cour de Parme, représenté sur le théâtre di Reggio en 1720, et à Venise au Sant'-Angiolo en 1732.

NINO, opéra italien, livret de Zanella, musique de F. Orlandi, représenté à Brescia dans l'été de 1804.

NINON CHEZ MADAME DE SÉVIGNÉ, opéra-comique en un acte, en vers, paroles de Dupaty, musique de Berton, représenté à Feydeau le 26 septembre 1808. Cette pièce roule sur une aventure assez scabreuse et se termine par la signature du fameux billet signé par la courtisane au marquis de la Châtre.

NIOBE (LA), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Naples le 19 novembre 1826. Cet ouvrage, un des plus remarquables du fécond compositeur, renferme des mélodies gracieuses et entre autres une cavatine devenue célèbre. La *Niobe* et *Saffo* sont les deux filles de prédilection de ce célèbre musicien et resteront les seuls soutiens de la réputation de leur auteur.

NIOBE, REGINA DI TEBE, opéra italien, musique d'Antoine Barnabei, représenté à Munich en 1688.

NITÉTIS, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Lasorre, musique de Myon, représentée à l'Académie royale de musique le 11 avril 1741. On déploya une grande magnificence pour cet opéra égyptien. Jélyotte se distingua dans le rôle de Cambyse, et Mlle Pélissier dans celui de Nitétis. La Tyrannie, Thémis, les prêtres d'Isis, les personnages surnaturels appelés alors esprits ou génies élémentaires, tels que sylphes, salamandres, ondines et gnomes figurèrent dans *Nitétis*, mais ne purent la préserver d'une chute complète.

NITÉTIS, grand opéra en trois actes, musique de Wagner (Charles), représenté à Darmstadt en 1811.

NITOCRI, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1722. La reine de Babylone a inspiré plusieurs compositeurs, moins toutefois que la princesse d'Egypte, la fille d'Apriès, Nitétis.

NITOCRI, opéra italien, livret de Zeno, musique de Selletti, représenté à Rome en 1733.

NITOCRI, opéra italien, livret de Zeno, musique de Marie-Thérèse Agnesi, représenté à Venise en 1771.

NITOCRI, opéra italien, livret de Zeno, musique de Mercadante, représenté à Turin en 1825. Il est resté de cette partition une cavatine célèbre pour voix de contralto et assurément fort belle : *Se m'abbandoni, bella speranza.*

NITOCRI, REGINA DI EGITTO, opéra italien, livret de Zeno, musique de Leo, représenté à Naples vers 1740.

NITOCRIS, opéra, musique de Gossec, resté inachevé.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Stutt-

gard vers 1757. Voici les titres des morceaux principaux de cet ouvrage longtemps célèbre : *Sono in mar, non veggo sponde; Se il labbro nol dice; Tu sai, che amante io sono; Se d'amor, se di contento; Non ho il core all' arti avvezzo;* le chœur *Si scordi i suoi tiranni; Già vindicato sei; Tutte finor dal cielo;* le duetto *Si, ti credo, amato bene; Povero cor, tu palpiti; Puoi vantar le tue ritorte; Mi sento il cor trafiggere; Chi sa qual core; Se fra gelosi sdegni;* le terzetto *Guardami, padre amato; Se un tenero disprezza; La mia virtù si cura; Si, mio core, intendo, intendo; Bramai di salvarti; Decisa e la mia forte; Son pietosa, e sono amante;* et le chœur final : *Temerario è ben chi vuole.*

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de J. Holzbauer, représenté à Turin en 1757.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1759, et à Vienne en 1762.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Sarti, représenté à Parme en 1765.

NITETTI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Fischietti, représenté à Naples en 1770.

NITETTI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Fiorillo (Ignace), représenté à Cassel en 1770.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Sacchini, représenté à Londres en 1774.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Monza, représenté à Venise en 1776.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Paisiello, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1778.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Mysliweczek, compositeur de Bohême, représenté à Venise vers 1780. C'est un des meilleurs ouvrages de cet excellent musicien, dont Mozart estimait le mérite et qui eut son jour de célébrité.

NITTETI, opéra italien en trois actes, livret de Métastase, musique de Gatti (Louis), représenté à Lucques en 1786.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Nasolini, représenté à Trieste en 1788.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Parenti, représenté à Venise vers 1788.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Bertoni, représenté à Naples en 1789.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Federici, représenté à Londres vers 1793.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Benincori, représenté à Vienne vers 1800.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Pavesi, représenté à Turin en 1812.

NITTETI, opéra italien, livret de Métastase, musique de Poissl, représenté à Munich vers 1820.

NIXENREICH (DAS) [*le Royaume des ondines*], opéra-comique allemand, musique de F.-A. Hiller, représenté au théâtre de Schwerin en 1796.

NIZZA DE GRENADE, opéra en quatre actes, paroles de Monnier, musique de Donizetti, représenté sur le théâtre de Lyon le 6 mars 1843. C'est la traduction de *Lucrezia Borgia* (voyez la notice sur cet opéra).

NO SONG, NO SUPPER (*Point de chanson, point de souper*), opéra-comique anglais, musique de Storace, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1790.

NOBILTÀ VILLANA (LA), opéra italien, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Bologne en 1787.

NOBLE OUTLAW (THE) [*le Noble proscrit*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1815.

NOBLE PEASANT (THE) [*le Noble paysan*], opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1784.

NOCE AU BAIN (LA), opéra allemand, musique de Schneider, représenté à Cobourg en 1798.

NOCE BÉARNAISE (LA), opéra-comique, musique de Leblanc, représenté au théâtre de Beaujolais, à Paris, en 1787. Il a été publié quelques motifs assez insignifiants de cette partition dans les feuilles du *Terpsichore*, journal de musique de ce temps.

NOCE ÉCOSSAISE (LA), opéra-comique en

un acte, paroles de Dumersan, musique de Dugazon (Gustave), représenté à Feydeau le 19 novembre 1814.

NOCES À OLIVO (LES), opéra, musique de M. Schrameck, représenté au théâtre de Riga, au mois de janvier 1847.

NOCES DE CANA (LES), mystère avec soli, chœur et orchestre, musique de M. Elwart (inédit).

NOCES DE GAMACHE (LES), opéra en trois actes, paroles de Planard, musique de Bochsa, représenté à l'Opéra-Comique le 16 septembre 1815.

NOCES DE GAMACHE (LES), opéra-comique en deux actes, musique de Mendelssohn-Bartholdy, représenté à Berlin en 1824. Le compositeur avait alors quinze ans. Cet ouvrage n'eut pas de succès et fut aussitôt retiré de la scène. Cependant on n'en fit pas moins graver la partition réduite pour piano.

NOCES DE GAMACHE (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Dupin et Thomas Sauvage, musique de Mercadante, arrangée par Guénée; représenté à l'Odéon le 9 mai 1825.

NOCES DE JEANNETTE (LES), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Carré et Barbier, musique de M. Victor Massé, représenté à l'Opéra-Comique le 4 février 1853. Le livret met en scène une jeune fille sage et laborieuse, qui parvient à force de tendresse et d'adresse à ramener au devoir un paysan son fiancé, ivrogne, colère et brutal. Il y a dans cette jolie pièce une sensibilité vraie, de la grâce et quelquefois aussi, il faut le dire, un peu de trivialité. La scène dans laquelle Jeannette raccommode l'habit que Jean a déchiré dans un accès de mauvaise humeur est touchante, et la romance : *Cours, mon aiguille, dans la laine*, est devenue populaire. Les vocalises en duo avec la flûte, imitant le chant du rossignol, ont produit de l'effet, surtout lorsqu'elles étaient chantées par Mme Miolan. La scène du raccommodement des deux époux :

> Allons, rapprochons-nous un peu...
> Je sens mon cœur tressaillir d'aise

a été traitée avec infiniment de goût. Couderc a joué en comédien achevé le rôle de Jean. Parmi les ouvrages de M. Victor Massé, celui-ci a obtenu le succès le plus décidé et le plus général.

NOCES DE LUCETTE (LES), opéra-comique, musique de Foignet (François), écrit vers 1800.

NOCES DE PÉLÉE ET DE THÉTIS (LES), célèbre ballet de Benserade, à dix entrées, exécuté pour la première fois le 26 janvier 1654. Ce ballet fut précédé d'une comédie-opéra portant le même titre, en trois actes, en vers, et d'un prologue, le tout traduit de l'italien. Il fut dansé par Louis XIV, les princesses et les dames de la cour. (Voir *le Nozze di Teti e Peleo.*)

NOCES DE VÉNUS (LES) ou **LES DIEUX**, opéra, musique de Campra, composé en 1740. L'auteur avait quatre-vingts ans lorsqu'il écrivit cet ouvrage.

NOCES DE ZERBINE (LES), opéra-comique, musique de Rochefort (Jean-Baptiste), représenté à Cassel vers 1780.

NOEKKEN, opéra, paroles du poëte danois Andersen, musique de M. Glaeser, représenté au théâtre Royal de Copenhague en mars 1853.

NOËL À LA CAMPAGNE, opéra, musique de Schenck, représenté à Vienne en 1792.

NOMS SUPPOSÉS (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Pujoulx, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau le 11 décembre 1798. Cet ouvrage a été réduit à un acte à la deuxième représentation.

NON CREDERE ALLE APPARENZE (*Il ne faut pas se fier aux apparences*), opéra-buffa, musique de Orgitano, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1804.

NON IRRITAR LE DONNE (*Il ne faut pas irriter les femmes*), opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Plaisance en 1799, et à Paris le 1er mai 1801.

NON TUTTI I PAZZI SONO ALL' OSPITALE (*Tous les fous ne sont pas à l'hôpital*), opéra, musique de Fioravanti (Vincent), représenté à Turin en 1844.

NON TUTTO IL MALE VIEN PER NUOCERE (*Le mal n'est pas toujours fait dans l'intention de nuire*), opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à Naples vers 1690.

NONNA PER FARE DORMIRE I BAMBINI (*la Bonne d'enfants*), opéra italien, musique de Millico, représenté à Naples en 1792.

NONNE SANGLANTE (LA), opéra en cinq actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Charles Gounod, représenté à l'Opéra le 18 octobre 1854. Le sujet du livret a été tiré du roman de Lewis, intitulé : le *Moine*. L'action se passe en Bohême, au XIe siècle. Deux seigneurs, le baron de Luddorf et le comte de Moldaw, mettent fin

à leurs querelles à la voix de Pierre l'Ermite. Un mariage entre Agnès, fille de Moldaw, et Théobald, fils aîné de Luddorf, doit cimenter cette réconciliation; mais c'est Rodolphe, frère de Théobald, qui aime Agnès et qui en est aimé. Il déclare son amour et s'attire ainsi la malédiction de son père. Agnès consent à fuir avec son amant. Il est convenu entre eux qu'elle revêtira le costume de la *Nonne sanglante*, fantôme qu'on voit errer la nuit comme une âme en peine et qui inspire la plus grande terreur dans tout le pays; et qu'à la faveur de ce travestissement, elle franchira l'enceinte du manoir paternel. Cette résolution paraît bien extraordinaire de la part d'une jeune fille, surtout en plein moyen âge. Rodolphe, voltairien de l'avant-veille, ne croit pas d'ailleurs aux apparitions; mais voici que nous entrons dans le vrai domaine de la fantasmagorie. En effet, à minuit, la Nonne sanglante se présente; Rodolphe la prend pour Agnès déguisée, lui jure un amour éternel, lui donne son anneau et se laisse entraîner par elle; mais ce fantôme, souillé de sang, le poignard à la main, est celui d'Agnès, la nonne, qui vient chercher sur la terre celui qui fut son séducteur et son meurtrier. Elle conduit Rodolphe, plus mort que vif, dans les ruines du vieux château de Luddorf, et là, au milieu de rites funèbres qui n'ont que des spectres pour témoins, leurs fiançailles sont célébrées. Rodolphe apprend que, son frère Théobald étant mort, rien ne s'oppose plus à son union avec Agnès de Moldaw. La Nonne sanglante consent à lui rendre la liberté, à la condition qu'il frappera celui qui fut son meurtrier. Il s'y engage; mais quel est son effroi lorsque, au milieu d'une fête, elle lui désigne du doigt son père, le baron de Luddorf! Il ne restait guère qu'un moyen de terminer cet opéra déjà excessivement long, c'était d'amener la mort de ce perfide. Il est en proie aux remords et finit par s'offrir aux coups de poignard que les amis de Moldaw destinaient à son fils. La Nonne sanglante, apaisée par ce sang, pardonne à Luddorf et l'emporte au ciel dans un tableau final. Ce pardon *in extremis* et cette apothéose de la haine posthume et assouvie terminent d'une manière aussi absurde que ridicule cette pièce légendaire. En assumant la responsabilité d'un tel livret, M. Gounod a fait preuve d'un courage que certaines personnes ont traité de témérité. En effet, la pièce, sous une apparence fantastique et bizarre, offrait au compositeur des situations très-connues au théâtre, et empruntées à des chefs-d'œuvre comme la *Juive*, *Othello*, les *Huguenots*, *Robert*. M. Gounod a abordé résolûment ces difficultés, et si le succès n'est pas venu couronner sa tentative, on ne saurait s'en prendre entièrement à lui, car jamais musique n'a été mieux appropriée à la couleur générale du poëme L'introduction a un caractère sinistre obtenu principalement par la sonorité des cors, les gammes chromatiques des violons et le chant des trombones. Un air en *la* majeur de Pierre l'Ermite, avec chœurs, la romance de Rodolphe, le duo : *Mon père, d'un ton inflexible*, l'ensemble à douze-huit du finale sont les morceaux saillants du premier acte. Le second acte est le plus intéressant. Les couplets d'Urbain, l'air de Rodolphe: *Du seigneur, pâle fiancée*, sont suivis d'une sorte de symphonie descriptive pendant laquelle l'œil du spectateur ne voit sur la scène que ruines et désolation. Derrière la coulisse, des choristes, à bouche fermée, joignent à l'orchestre des accords bizarres. On comprend la fuite de Rodolphe avec son étrange compagne et on songe à la ballade de Lénore : *Hurrah! les morts vont vite*. Les ruines font place à un palais enchanté resplendissant de clarté. Ici M. Gounod s'est visiblement souvenu du lever du soleil dans le *Désert* de Félicien David : *Cuique suum*. A la *Marche des trépassés* succède un finale d'une grande puissance. Le troisième acte offre des situations plus douces. Nous rappellerons la valse en *ré* majeur; l'air : *Un jour plus pur, un ciel d'azur brille à ma vue*, est instrumenté avec tant de goût et la mélodie en est si gracieuse qu'on remarque peu l'une des innombrables fautes de français dont Scribe a émaillé ses livrets d'opéra. Le quatrième acte renferme de jolis airs de ballet; quant au cinquième, l'auditeur, fatigué, ne remarque guère que le duo d'Agnès et de Rodolphe, et l'air de Luddorf. Cet ouvrage a été distribué comme il suit : Rodolphe, Gueymard; Luddorf, Merly; Pierre l'Ermite, Depassio; la Nonne sanglante, Mlle Wertheimber; Agnès de Moldaw, Mlle Poinsot; le page Urbain, Mlle Dussy.

NORMA, opéra en deux actes, poëme de Soumet, Belmontet et Romani, musique de Bellini, représenté à Milan en 1822, et chanté par Donzelli, Mmes Pasta et Grisi. Ce chef-d'œuvre fut représenté sur le Théâtre-Italien de Paris le 8 décembre 1835. Le sujet de *Norma* appartient à MM. Soumet et Belmontet, auteurs d'une tragédie de ce nom jouée

à l'Odéon. La passion mystérieuse de Norma, fille du chef des druides, pour le proconsul Pollione, qui lui préfère Adalgisa, est le nœud de la pièce et fournit des situations très-favorables à la musique. Bellini, tout en restant italien, a su donner à sa partition un caractère original, étrange, pittoresque, suave et passionné qui satisfait l'esprit et se substitue à la couleur locale qui, dans un tel sujet, après tout, ne pouvait être qu'une convention. Après une belle introduction, la cavatine et le chœur, on admire l'invocation de la druidesse : *Casta diva,* une des plus suaves cantilènes qui aient été mises en musique. Le ravissant duo des deux femmes, l'hymne guerrier des Gaulois dominent tout le second acte. L'inspiration règne dans cet ouvrage d'un bout à l'autre. L'harmonie y est peu variée, mais toujours caractérisée. La mélodie est abondante, comme dans toutes les œuvres du maître sicilien. *Norma* a plu aux gens de toutes les écoles, parce qu'on ne peut nier qu'il y règne une originalité sans recherche et une poésie qui touche le cœur comme naturellement et sans effort. L'air de *Casta diva* et le duo auraient suffi à la réputation de Bellini. Le rôle de Norma est un des plus complets du répertoire; il n'est pas surprenant que des cantatrices hors ligne, comme la Pasta, Giulia Grisi et Malibran s'y soient défiées et surpassées à des points de vue différents. Le rôle de Norma réclame à la fois des principes purs de vocalisation, les qualités de la tragédienne et l'accent passionné de l'artiste. Rubini a laissé des souvenirs dans le rôle de Pollione, et Lablache dans celui d'Orovèse.

NORMAND EN SICILE (LE), opéra allemand, livret de Gœthe, musique de Wolfram, écrit à Tœplitz vers 1830.

NORMANNI IN PARIGI (I) [*les Normands à Paris*], opéra italien, musique de Mercadante, représenté au théâtre Saint-Benoît, à Venise, et à Turin en 1832. Chanté par Mlle Spech, Mme Taccani.

NOTARO D'UBEDA (IL), opéra italien, musique de Fioravanti (Vincent), représenté à Naples en 1843.

NOTRE-DAME DE PARIS, opéra en cinq actes, livret de Victor Hugo, musique de Mlle Angélique Bertin, représenté à l'Opéra le 14 novembre 1836.

NOTRE-DAME DE PARIS, opéra américain, livret tiré du roman de Victor Hugo, musique de M. Fry, représenté à Philadelphie en avril 1864.

NOTTE CRITICA (LA), opéra italien, musique de Buroni, représenté à Venise vers 1798.

NOTTE DI CARNAVALE (LA), opéra-bouffe en un acte, musique de Sparono, représenté sur le théâtre del Fondo à Naples vers 1795.

NOTTE IMBROGLIATA (LA), opéra italien, musique de Piccinni (Louis), représenté à Florence en 1794.

NOTTE PERIGLIOSA (LA), opéra italien, musique de Miari, représenté à Venise vers 1820.

NOUREDDIN, PRINCE DE PERSE, opéra, musique de Riotte, représenté au théâtre de Prague vers 1840.

NOUVEAU D'ASSAS (LE), opéra en un acte, paroles de Dejaure, musique de Henri Berton, représenté au théâtre Favart le 15 octobre 1790.

NOUVEAU DON QUICHOTTE (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Boissel, musique de Champein, représenté au théâtre de Monsieur (Feydeau) le 25 mai 1789.

NOUVEAU MARIÉ DANS L'EMBARRAS (LE), opéra-comique allemand, musique de Conradin Kreutzer, écrit vers 1830.

NOUVEAU MARIÉ (LE) ou **LES IMPOSTURES**, opéra-comique en un acte, paroles de Cailhava, musique de Baccelli, représenté aux Italiens le 20 septembre 1770. La musique eut assez de succès.

NOUVEAU MONDE (LE), comédie en trois actes, en vers libres, avec un prologue et des intermèdes, paroles de l'abbé Pellegrin, musique de Quinault, ballet de Dangeville, représentée au Théâtre-Français le 11 septembre 1722. Cette pièce est ingénieuse et bien écrite. On en contesta la paternité à l'abbé. Cependant elle se trouve mentionnée dans l'épitaphe suivante :

> Prêtre, poëte et Provençal,
> Avec une plume féconde,
> N'avoir ni fait, ni dit de mal,
> Tel fut l'auteur du *Nouveau monde.*

Quant à l'auteur de la musique, il était acteur de la Comédie-Française et frère de Mlle Quinault, maîtresse du régent, pensionnaire du roi, grand-cordon de l'ordre de Saint-Michel. Cette singulière personne composait des motets qui étaient exécutés à Versailles dans la chapelle royale. Elle mourut centenaire au Louvre, dans le pavillon de l'Infante, où elle habita plus de soixante ans.

NOUVEAU PÂRIS (LE), opéra-comique, musique de L.-G. Maurer, représenté à Berlin en 1837.

NOUVEAU PYGMALION (LE), opéra-comique, musique de Rheineck, représenté à Lyon vers 1780.

NOUVEAU SEIGNEUR DU VILLAGE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Creuzé de Lesser et Favières, musique de Boieldieu, représenté au théâtre Feydeau le 29 juin 1813. Cette charmante production, dans laquelle les qualités du compositeur brillent sans aucune éclipse, doit figurer parmi ses meilleurs ouvrages. L'ensemble dans lequel le bailli poursuit sa harangue : *Ainsi qu'Alexandre le Grand, à son entrée à Babylone,* est de la haute comédie musicale. Tout est à citer, car chaque morceau est un chef-d'œuvre de goût et d'esprit; les situations sont rendues avec une expression piquante, et les caractères sont exprimés avec une vérité naïve et juste qui n'exclut pas l'originalité de la mélodie et l'abondance de l'harmonie dans les accompagnements. Le duo entre Frontin et Babet : *Vous n'êtes plus à votre place et ne parlez pas de Colin,* n'est-il pas ravissant! et le duo du *Chambertin,* dans lequel on ne sait ce qu'on doit admirer davantage, si c'est la partie vocale ou l'instrumentation si spirituelle et si amusante dans les détails, et les couplets sur le droit du seigneur : *Ah! vous avez des droits superbes;* enfin l'ouvrage entier est un de ceux que l'on a toujours repris avec succès, grâce à la musique qui efface par sa grâce toujours jeune et fraîche les rides de la pièce.

NOUVEL EMBARRAS (UN), opéra russe, musique de Cavos, représenté à Saint-Pétersbourg en 1809.

NOUVELLE AU CAMP DE L'ASSASSINAT DES MINISTRES FRANÇAIS À RASTADT (LA), opéra-comique en un acte, musique de Henri Berton, représenté à l'Opéra le 14 juin 1799.

NOUVELLE ÉCOLE DES FEMMES (LA), opéra en trois actes, paroles de Moissy, musique de Philidor (François-André-Danican), représenté à la Comédie-Italienne le 22 janvier 1770.

NOUVELLE FANCHON (LA), comédie en cinq actes, avec des morceaux de musique de Schæffer (Auguste), représentée en Allemagne en 1854.

NOUVELLE OMPHALE (LA), comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Mme de Beaunoir, musique de Floquet, représentée aux Italiens le 28 novembre 1782. Le sujet est tiré d'un conte de Sénecé, qui a pour titre : *Camille;* mais la scène, au lieu de se passer au temps de Charlemagne, a été transportée au règne de Henri IV. Floquet était bon musicien et il a eu son heure de popularité. Sa chaconne, tirée de la *Cour d'amour,* a été jouée sur tous les clavecins.

NOUVELLE-ZÉLANDAISE (LA), opéra-comique, musique de Chapelle (Pierre-David-Augustin), représenté à l'Ambigu-Comique en 1793.

NOVICE DE PALERME (LA), opéra, musique de Wagner (Richard), représenté une seule fois sur le théâtre de Magdebourg le 29 mars 1836. M. Wagner en a emprunté le sujet à la comédie de Shakspeare : *Measure for measure.* Sa musique se ressentait alors de l'admiration qu'il professait pour celle de M. Auber, et son biographe, M. de Gaspérini, assure que les mélodies dans cet ouvrage sont vives, claires, entraînantes, abondantes et lumineuses. Ainsi soit-il! Comment se fait-il qu'il convienne un peu plus loin dans son récit que le compositeur eut beaucoup de peine à faire apprendre à ses chanteurs cette musique *claire,* ces mélodies *abondantes* et *lumineuses?* qu'enfin l'ouvrage tomba le plus lourdement possible, puisqu'il ne put se relever? Un des membres de ce novice ressuscita toutefois pour reparaître dans le *Tannhauser* et retomber de nouveau inanimé. C'est la mélodie *claire et lumineuse* que répètent, dans l'introduction du troisième acte du *Tannhauser,* les instruments à vent et à cordes : c'est le chant des pèlerins en présence du saint-père.

NOVITÀ, opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Londres en 1775.

NOWE KRAKOWIAKI (*les Cracoviens*), opéra polonais en deux actes, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1816.

NOZZE (LE), opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1756.

NOZZE CAMPESTRI (LE), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Milan dans l'automne de 1794.

NOZZE CHIMERICHE (LE), opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Milan en 1805.

NOZZE COL' NEMICO (LE), opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à Rome vers 1700.

NOZZE CONTRASTATE (LE), opéra italien, musique de Traetta, représenté à Rome en 1754.

NOZZE D'ARIANNA E DI BACCO (LE), opéra italien, musique de J. Holzbauer, représenté à Vienne vers 1781.

NOZZE D'ENEA CON LAVINIA (LE), opéra italien, musique de Monteverde, représenté à San-Mosè à Venise en 1641.

NOZZE D'ERCOLE E D'EBE (LE), opéra italien, musique de Porpora, représenté à Venise en 1744.

NOZZE DE' SANNITI (LE) [*les Mariages samnites*], opéra italien, musique de Gnecco, représenté à Turin vers 1796.

NOZZE DE' SANNITI (LE), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Rome vers 1820.

NOZZE DEI MORLACCHI (LE), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Vienne en 1811.

NOZZE DELLA CITTÀ (LE), opéra italien, musique de Ottani, représenté à Florence dans l'été de 1778.

NOZZE DI DORINA (LE), opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Londres en 1762.

NOZZE DI DORINA (LE), opéra italien, musique de Sarti, représenté à Venise en 1782, et à Paris le 14 septembre 1789.

NOZZE DI FAUNO E DI DORINDA (LE), opéra pastoral italien, livret de divers auteurs, musique de Pacello, représenté en 1724, dans le palais du chevalier Erizzo, à Mestre.

NOZZE DI FIGARO (LE), opéra italien, musique de Persicchini, représenté au théâtre Royal de Varsovie vers 1782.

NOZZE DI FIGARO (LE) [*les Noces de Figaro*], opéra en quatre actes, livret de Lorenzo da Ponte, d'après la pièce de Beaumarchais, musique de Mozart, représenté pour la première fois à Vienne le 28 avril 1786. Ce fut l'empereur Joseph II qui fit au compositeur la commande de cet ouvrage. Mozart était alors en butte aux cabales combinées des maîtres italiens et de quelques musiciens allemands. Salieri, l'élève de Gluck, comprenant la supériorité du jeune Wolfgang, n'eut pas honte d'exciter contre lui et son œuvre les petites passions des artistes de l'orchestre et du chant. On rapporte que l'exécution des deux premiers actes de son chef-d'œuvre fut si négligée à la première représentation, que l'auteur courut à la loge impériale pour réclamer la protection de l'empereur. Joseph, qui inclinait cependant du côté de ses adversaires, ne put la lui refuser, et la suite de la représentation s'effectua d'une manière plus régulière. *Le Nozze di Figaro* n'obtinrent pas toutefois un grand succès à Vienne; mais, l'année suivante, cet opéra fut accueilli avec enthousiasme à Prague. Le public, apprenant que Mozart assistait à la représentation, lui fit une ovation chaleureuse et redemanda presque tous les morceaux. Les *Noces de Figaro,* avec *Don Juan* et la *Flûte enchantée,* forment les trois fleurons de la couronne lyrique de Mozart. La partition ne renferme pas moins de trente morceaux. L'air de Figaro : *Non piu andrai farfallone amoroso,* celui de Chérubin : *Voi che sapete,* le duo de la comtesse et de Suzanne : *Sull' aria,* ont été regardés depuis quatre-vingts ans comme des chefs-d'œuvre d'inspiration et de goût. L'enjouement un peu malicieux du premier, la tendresse et la suavité des deux autres peignent admirablement le caractère de Mozart à cette époque de sa vie, et la lecture de sa correspondance peut corroborer cette réflexion. Lorsqu'on ne trouve dans une œuvre que du talent, il n'est pas toujours prudent d'y rechercher en même temps les éléments d'appréciation du caractère de l'auteur; mais les productions d'une nature supérieure comportent avec elles des révélations plus exactes. Cette partition offre déjà la perfection la plus accomplie dans les détails, une instrumentation sobre et constamment intéressante. On est frappé de l'habileté avec laquelle Mozart a su rendre l'expression ironique dans la cavatine : *Se vuol ballare,* le double jeu de Suzanne dans le duetto : *Crudel perche finora,* la mélancolie dans l'air admirable de la comtesse : *Dove sono,* enfin la gentillesse la plus ingénue dans les couplets : *L'ho perduta.* Un arrangement du *Mariage de Figaro,* de Beaumarchais, avec la musique de Mozart, fut représenté à l'Opéra le 20 mars 1793; Lays chantait le rôle de Figaro. Il est inutile de faire observer qu'en un pareil moment, tout succès lyrique était impossible. Cette mauvaise version fut encore donnée, à Feydeau, le 31 décembre 1818; mais la partition originale fut représentée au Théâtre-Italien, de Paris, le 23 décembre 1807, et elle resta au répertoire jusqu'en 1840. Les artistes qui s'y firent remarquer le plus furent Garcia, Morandi, Levasseur, Pellegrini, Lablache et Tambu-

rini, Mmes Barilli, Mainvielle-Fodor, Catalani, Naldi, Cinti, Malibran, Grisi et Persiani. M. Castil-Blaze arrangea les *Noces de Figaro* en opéra-comique, avec un dialogue de sa rédaction. On le représenta à l'Odéon le 22 juin 1826. Enfin M. Carvalho eut l'heureuse pensée de monter ce chef-d'œuvre, qui fut donné au Théâtre-Lyrique le 8 mai 1858, avec de nouvelles paroles, par MM. Michel Carré et Jules Barbier. L'exécution des rôles de femmes en a été admirable. Mmes Vandenheuvel-Duprez, Miolan-Carvalho, Ugalde, excellaient dans les rôles de la comtesse, de Chérubin et de Suzanne. Meillet, Lutz, Petit, Mlle Albrecht, Mlle Maria Brunetti ont paru avec avantage dans les diverses reprises qui ont eu lieu.

NOZZE DE LAMMERMOOR (LE), opéra semi-séria en deux actes, livret arrangé par Balocchi, d'après le roman de la *Fiancée de Lammermoor* par Walter Scott, musique de Carafa, représenté au Théâtre-Italien le 12 décembre 1829. Quand bien même l'opéra de *Lucie*, de Donizetti, n'aurait pas fait oublier celui de Carafa, le style de ce compositeur n'aurait pas triomphé des préoccupations du public absorbé par les formes rossiniennes. On remarque dans la partition des *Nozze* un duo très-bien traité : *Di spema un sol baleno*, et un beau quinque : *D'un orribile tempesta.* M. Fétis, qui s'est montré un peu trop sévère, selon nous, pour M. Carafa, est d'avis que la dernière scène du second acte est belle et dramatique.

NOZZE DI LAURETTA (LE), opéra italien, musique de Gnecco, représenté à Turin vers 1797.

NOZZE DI PSICHE (LE), opéra italien, musique de Leo, représenté à Naples vers 1735.

NOZZE DI PARIDE (LE), opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1756.

NOZZE DI TELEMACCO ED ANTIOPE (LE), drame lyrique, musique de Mercadante, représenté à Vienne en 1824.

NOZZE DI TETI E DI PELEO (LE), opéra en trois actes, livret d'Orazio Persiani, musique de Francesco Cavalli, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1639, et à Paris, où le cardinal Mazarin avait appelé le compositeur, le 26 janvier 1654.

NOZZE DISTURBATE (LE), opéra-buffa, musique de Naumann, représenté à Venise en 1772.

NOZZE DISTURBATE (LE), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1788.

NOZZE IN CAMPAGNA (LE), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1775.

NOZZE IN CONTRASTO (LE), opéra-bouffe napolitain, musique de Valentini (Jean), représenté à Milan en 1780.

NOZZE IN GARBUGLIO (LE), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1790.

NOZZE IN VILLA (LE), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Mantoue en 1820.

NOZZE PER FANATISMO (LE), opéra-bouffe, musique de Lanza, écrit en Italie vers 1840.

NOZZE PER INVITO, OSSIA GLI AMANTI CAPRICCIOSI (LE), opéra italien, musique de Brunetti (Jean-Gualbert), représenté à Rome en 1791.

NOZZE POETICHE (LE), opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Gênes au printemps de 1805.

NOZZE SENZA SPOSA (LE), opéra italien, musique de Puccita, représenté à Parme en 1800.

NUIT AUX GONDOLES (LA), opéra-comique en un acte, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Prosper Pascal, représenté au Théâtre-Lyrique le 19 novembre 1861. On a distingué dans cet ouvrage une jolie saltarelle.

NUIT AVANT LA NOCE (LA), opéra-comique danois, musique de Frolich, représenté à Copenhague en 1830.

NUIT DE LA SAINT-SYLVESTRE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Mélesville et Michel Masson, musique de M. François Bazin, représenté à l'Opéra-Comique le 7 juillet 1849. Le sujet de cette pièce a été tiré d'un vaudeville intitulé le *Garde de nuit*, qui a eu du succès. L'ouverture rappelle les principaux motifs de la partition et est bien instrumentée. On a remarqué le chœur des gardes de nuit, qui a bien le caractère mystérieux qu'il comporte et qui est écrit dans un bon style, à la fin du premier acte. Le duo du duel, au second acte, et le finale offrent d'excellentes qualités scéniques. Nous

signalerons aussi le solo de cor du troisième acte, et les couplets *con cori* qui terminent l'ouvrage. Mocker, Ricquier, Boulo, Mlles Révilly et Lemercier ont été les interprètes intelligents de cette jolie partition.

NUIT DE NOËL (LA) ou **L'ANNIVERAIRE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de Reber, représenté à l'Opéra-Comique le 9 février 1848. Le sujet de la pièce était trop puéril pour le talent sérieux et de premier ordre du compositeur. Un garde-chasse vit en mésintelligence avec sa jeune femme ; le seigneur du lieu désire faire tourner au profit de ses caprices une brouillerie qu'il entretient par les suggestions d'une veuve acariâtre et d'un maître d'école. Un pasteur luthérien rétablit l'ordre et la paix dans ce village, d'abord en enfermant le baron trop entreprenant dans une chapelle, et ensuite en tirant parti de la superstition des paysans, qui croient devoir mourir dans l'année s'ils font quelque rencontre aux abords de la chapelle pendant la nuit de Noël. Les deux époux se sont trouvés dans ce cas, et l'appréhension de la mort les dispose à une réconciliation. Quand on réduit les livrets de Scribe à l'idée même de la pièce, on n'est pas médiocrement surpris de la pauvreté de sa conception, de son invraisemblance et du sentiment faux qui y domine. L'habileté et l'intelligence des détails dissimulaient presque toujours une œuvre fausse et malsaine. La partition de M. Reber a été appréciée de suite par les amateurs comme elle le méritait. C'était le début du compositeur à l'Opéra-Comique. L'ouverture est pleine d'animation et d'une riche facture. Le quatuor du premier acte est traité avec une verve scénique remarquable. Il y a aussi une ballade terminée en canon qui a été très-goûtée. Le grand duo du troisième acte entre le garde-chasse et sa femme a une expression touchante. La déclamation en est vraie et l'instrumentation intéressante. Les rôles ont été joués par Mocker, Ricquier, Ponchard fils, Mmes Darcier et Lemercier.

NUIT DE WALPURGIS (LA), opéra romantique en trois actes, musique de Rumler, représenté à Prague en 1827.

NUIT ESPAGNOLE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Fiévée, musique de Persuis, représenté à Feydeau le 14 juin 1791.

NUIT TOUS LES CHATS SONT GRIS (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de M. Philippe Mutée, musique de M. François Schwab, représenté à Strasbourg en mars 1858.

NUITS D'ESPAGNE (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de M. Michel Carré, musique de M. Semet, représenté au Théâtre-Lyrique le 26 mai 1857. Le titre n'indique guère le sujet du livret. Il est question d'un toréador ridicule nommé Gil Nunez, qui doit épouser la jolie Carmen. Celle-ci lui préfère un jeune officier de la marine anglaise nommé Franck Owen. Le père de Carmen, le docteur Moreto, est engoué de son toréador, qui doit revenir couvert de gloire d'une course de taureaux. Mais, au lieu de ceindre la couronne de laurier, il reçoit une blessure ignominieuse qui l'oblige à aller se coucher. Pendant son sommeil, sa fiancée se laisse enlever par l'Anglais. On voit que ce livret est fort léger et peu heureux. Le public ne s'intéresse jamais fortement à une fille qui se laisse enlever. Il faut tous les volumes de Clarisse Harlowe pour faire accueillir avec quelque sympathie une telle situation. Le compositeur, M. Semet, qui remplit les fonctions de timbalier à l'orchestre de l'Opéra, est un musicien excellent, doué d'imagination et mélodiste. On a remarqué beaucoup de motifs élégants et neufs dans la partition des *Nuits d'Espagne ;* nous nous contenterons de signaler la ballade d'Inésille au premier acte :

> L'alcade de Sandoval
> Avait chien, femme et cheval ;

la sérénade de Franck, le chœur des toréadors, le septuor en canon et le trio de Scipion avec les deux Anglais. Cet opéra a été chanté par Grillon, Lesage, Fromant, Girardot, Mlles Moreau et Girard.

NUMA POMPILIO, opéra italien, livret de Matteo Noris, poète vénitien, musique de Giovanni-Maria Pagliardi, compositeur florentin, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise en 1674.

NUMA POMPILIO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1741.

NUMA POMPILIO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Paër, représenté au théâtre de la Cour, à Paris, en 1808.

NUMA POMPILIUS, opéra allemand, musique de Conradi (Jean-Georges), représenté à Hambourg en 1691.

NUMITOR, opéra italien, musique de Porta (Jean), représenté à Londres en 1738.

NUMITOR ALBÆ REGNATOR A NEPOTIBUS CONTRA AMULII TYRANNIDEM DEFENSUS, ET AVITO SOLIO RESTITUTUS (*Numitor, roi d'Albe, défendu par ses enfants contre la tyrannie d'Amulius, et rétabli sur le trône de ses ancêtres*), drame latin, musique de Eberlin (Jean). Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des bénédictins de Salzbourg, et représentée le 5 septembre 1746.

NUNNERY (LE COUVENT), opéra-comique anglais, musique de Shild, représenté à Covent-Garden en 1785.

NUOVE AMAZONE (LE) [*les Nouvelles amazones*], opéra italien, musique de Trento, représenté à Rome au mois de février 1821.

NUOVO BARBIERE DI SIVIGLIA (IL), opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Dresde en 1815, avec succès, « *col massimo plauso* », dit le biographe de ce maître, le comte Rossi-Scotti.

NUOVO CONVITATO DI PIETRA (IL) [*le Nouveau convive de pierre*], opéra italien, musique de Gardi, représenté à Bologne en 1791.

NUOVO FIGARO (IL), opéra italien, musique de Paër, représenté à Parme en 1797.

NUOVO FIGARO (IL), opéra italien, musique de Ricci, représenté à Parme au carnaval de 1833, et à Venise dans la même année. Cet ouvrage a été joué aussi sous le titre de *le Nozze di Figaro*. Chanté par Spada, Rovere, Mme Taccani, le ténor Paganini, Mme Rubini; repris au théâtre de Sainte-Radegonde, à Milan, en décembre 1863.

NUOVO ORLANDO (IL), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1762.

NUOVO POURCEAUGNAC (IL), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1832.

NUOVO SAVIO DELLA GRECIA (IL) [*le Nouveau sage de la Grèce*], opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1804.

NURMAHAL ou **LA FÊTE DE LA ROSE DE CACHEMIRE**, opéra-ballet en deux actes, livret de Herklotz, tiré du poème de Thomas Moore intitulé *Lalla-Rook*, musique de Spontini, représenté à Berlin en 1821 avec succès.

NURZAHAD, mélodrame en trois actes, avec danses et chants, musique d'Elsner, représenté avec succès à Varsovie en 1805.

NYMPHE DE LA FORÊT (LA), opéra, musique de Bennett, représenté en Angleterre en 1838.

NYMPHE DES EAUX (LA), opéra russe, livret tiré d'un poëme de Pousckkine, musique de M. de Dargomysky, représenté à Saint-Pétersbourg en mai 1856.

NYMPHE DU DANUBE (LA) [*Das Donau Weibchen*], opéra allemand, musique de Kauer, représenté longtemps en Allemagne avec un grand succès avant 1830. Cet ouvrage a été repris à Francfort en 1846.

NYMPHEN DER SILBERQUELLE (DIE) [*les Nymphes de la source argentée*], opéra allemand, musique de Lipawsky, représenté au théâtre Schikaneder, à Vienne, vers 1800.

NYMPHES DE DIANE (LES), opéra-vaudeville en un acte, paroles de Favart, musique de J.-B. Moulinghem, représenté au théâtre de la Foire en septembre 1753, et à la Comédie-Italienne en 1762. Cet ouvrage avait été joué en Flandre avant de l'être à Paris.

O

OBEDDE ED ALAMARO, opéra italien, musique de Capotorti, représenté au théâtre Saint-Charles de Naples en 1803.

OBÉRON, opéra en trois actes, poëme de Wieland, musique de Weber, représenté pour la première fois à Londres le 12 avril 1826, quelques semaines avant la mort de ce compositeur de génie. Le succès n'avait point répondu à son attente, et cette circonstance augmenta la mélancolie profonde à laquelle il était en proie depuis longtemps. Weber mourut le 5 juin de la même année. Le poëme d'*Oberon* est tiré d'un roman de la Bibliothèque bleue, intitulé *Huon de Bordeaux*. Représenté sur le théâtre allemand, à Paris, en 1830, cet opéra ne fut guère apprécié que par les connaisseurs. L'ouverture seulement, adoptée par la Société des concerts du Conservatoire, ne tarda pas à devenir un des morceaux les plus ad-

mirés de son répertoire. Ce ne fut qu'en 1857 que le public français fut admis à connaître l'ouvrage entier de Weber au Théâtre-Lyrique, grâce à la traduction de MM. Nuitter, Beaumont et de Chazot. Une traduction plus ancienne en avait été faite par M. Crevel de Charlemagne. Le caractère de la musique d'*Oberon* est aussi original, aussi fantastique que celui du *Freischutz* et de *Preciosa*, mais beaucoup plus doux et empreint d'une délicatesse mélancolique. Les parties les plus saillantes de cet opéra sont le chœur d'introduction des génies, l'air de Rezia, suivi d'un duettino charmant et de la marche bizarre si délicieusement accompagnée par des vocalises, qui termine le premier acte; la scène de l'orage, la suave barcarolle et le chœur du ballet aquatique du second; dans le troisième, une ariette bien rhythmée, le duo plutôt original que comique, mais d'un joli effet, entre Chérasmin et Fatime, enfin l'admirable cavatine de Rezia, dans laquelle semble avoir passé le dernier souffle du musicien poëte. Il est regrettable que les directeurs de théâtre aient fait de nombreuses interpolations des morceaux de cet ouvrage à chaque nouvelle mise en scène. Les amateurs de la musique de Weber devront préférer la version primitive à tous ces remaniements. C'est sur des paroles anglaises et pour le théâtre de Covent-Garden que le compositeur écrivit sa partition. C'est là qu'il faut étudier le caractère de ces personnages déjà rendus traditionnels par le *Songe d'une nuit d'été*, d'*Oberon*, de *Puck*, de *Titania;* c'est dans cette œuvre originale qu'on peut se rendre compte de l'alliance du génie allemand avec le génie de Shakespeare. Au Théâtre-Lyrique, les rôles ont été chantés par Michot, Girardot, Mme Rossi-Caccia et Girard. Mme Ugalde a chanté depuis admirablement le rôle de Rezia.

OBÉRON, ROI DES ELFES, opéra allemand, musique de Wianiczky, représenté à Francfort-sur-le-Mein, pour le couronnement de l'empereur Léopold II, en 1790, et à Vienne en 1791.

OBERON, THE FAIRY PRINCE (*Oberon, prince des fées*), paroles de Ben-Johnson, musique de Ferrabosco, représenté à Londres vers 1610.

OBERTO, CONTE DI SAN-BONIFAZIO, opéra italien, musique de Verdi, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, le 17 novembre 1839. C'est un des premiers ouvrages du compositeur. Il fut assez favorablement accueilli, sans toutefois fixer longtemps l'attention.

OBLESZENIA GDANSKA (*le Siége de Dantzig*), opéra polonais, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1815.

OBOTRITEN (DIE), grand opéra en quatre actes, musique de Lappe, représenté à Schwerin le 6 janvier 1840.

OCA DEL CAIRO (*l'Oie du Caire*), opéra bouffe en deux actes, paroles de l'abbé Varesco, chapelain de la cour de Saltzbourg, musique de Mozart, écrit en 1783. C'était un livret stupide, que l'auteur avait fabriqué pour céder aux instances du père de Mozart, et que le fils avait finalement laissé de côté, désespérant d'obtenir du poète les corrections convenables. La pièce devait avoir trois actes. Le dernier ne fut jamais composé. M. André, éditeur de musique à Offenbach, fit graver le manuscrit. Il n'y avait d'orchestrés que l'ouverture, le quatuor d'introduction, l'air d'Isabelle, le trio qui termine le premier acte, et les ritournelles des autres morceaux. Le reste n'offrait que la basse chiffrée. M. Victor Wilder a traduit en vers cette pièce informe, en a arrangé quelques scènes pour en rendre la représentation supportable. Un vieil épouseur de soixante ans veut se marier à sa pupille. Son neveu est épris de la belle et finit par se substituer à l'oncle. Les manéges et les jeux de scène, les échelles, les scènes de balcon, les tours de clef inutiles, les escalades ne manquent pas, et à la fin de la pièce apparaît une oie colossale conduite par un eunuque, sans qu'on devine en quoi la présence de ces deux personnages intéresse le dénoûment. La femme du tuteur Beltram, qu'il croyait morte depuis longtemps, semble sortir des flancs de cette oie, ainsi que plusieurs petits-enfants qu'elle ramène du harem du pacha d'Egypte, où elle a séjourné plusieurs années. Quelle qu'ait été la pièce originale, il est difficile de l'imaginer plus maussade que celle qui a été jouée aux Fantaisies-Parisiennes en juin 1867. C'est une folie de carnaval peu comique en somme. La partition offre plusieurs morceaux ravissants. M. Constantin, chef d'orchestre des Fantaisies-Parisiennes, a complété l'orchestration inachevée avec habileté et conscience. Il a introduit dans l'ouvrage une ouverture et une scène d'introduction tirés d'un opéra manuscrit de Mozart, intitulé : *Lo Sposo deluso*, ainsi qu'un trio de la *Villanella rapita*, opéra de Bianchi, mais

dont la musique a été composée par Mozart en 1784. L'ouverture débute par un motif présenté par les clarinettes et les hautbois, et qui a vieilli. L'adagio qui suit est empreint de cette mélancolie qui abandonne rarement Mozart. Après le quatuor d'introduction, le ténor Fabrice chante un air dont la mélodie est charmante et dans lequel on remarque une rentrée de flûte dont l'effet est délicieux. L'air d'Aurette, la soubrette, est plein d'expression et d'esprit. Le duo qu'elle chante avec son amoureux Pascal est une scène de fâcherie et de réconciliation à la Molière et qui est bien traitée. L'air de la pupille Isabelle est le digne pendant de l'air de la comtesse : *Dove sono*, des *Nozze*. Pendant le duo de la bague entre Isabelle et Fabrice, et qui se termine en trio, on entend un roucoulement de violons délicieux. C'est d'une grâce achevée. Le deuxième acte débute par un quatuor dans la forme italienne. La scène de Joconde : *Quand on attend sa belle*, exprime une situation analogue, et la comparaison de ces deux scènes peut servir à démontrer en quoi diffère le goût français du génie allemand. Dans la pièce française, l'expression est tendre, mais vive, sobre et un peu railleuse; dans le quatuor du plus doux et du plus sensible des Allemands, la symphonie domine et les personnages sont plutôt des musiciens excellents que des amoureux. Devant ce magistral ensemble, le pauvre petit trio de Nicolo se dérobe comme il peut, mais avec un sourire plein de malice et de grâce qui veut dire : Je reviendrai. Le duo des cadeaux offre un accompagnement de *grupetti* qui n'a pas la légèreté des dessins d'orchestre de Mozart. Nous ne croyons pas qu'il doive lui être attribué. Les couplets de Beltram sont des meilleurs. Ils sont suivis d'un quatuor et d'un chœur final.

Distribution : Don Beltram, Geraizer; Fabrice, Laurent; un eunuque, Bonnet; Pascal, Masson; Isabelle, Aurette, Jacinthe, Mmes Armand, Géraizer, Mathilde.

Cet ouvrage avait déjà été exécuté à l'Académie de chant de Magdebourg le 3 février 1861.

OCCASION (L'), opéra-comique, musique de Saint-Amans, représenté à Bruxelles en 1778.

OCCASIONE FÀ IL LADRO (L') [*l'Occasion fait le larron*], huitième opéra composé par Rossini, âgé alors de vingt et un ans. Il fut représenté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, dans l'automne de 1812.

OCTAVIE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1705.

OCTAVUS AUGUSTUS SUI VICTOR GLORIOSUS, drame latin, musique de Eberlin (Jean), représenté en 1747. Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des bénédictins de Salzbourg.

OCULISTE (L'), opéra-comique en deux actes, musique de Gyrowetz, représenté à Vienne vers 1817.

ODALISA, opéra italien, musique de Nini, représenté à Milan en 1842.

ODDA DI BERNAUER, drame lyrique, musique de Lillo, représenté à Naples en 1837.

ODI DELUSI DAL SANGUE (GLI), opéra italien, livret de Lucchini, compositeur vénitien, écrit sur la demande d'Auguste II, roi de Pologne et électeur de Saxe, musique de Lotti, représenté à Dresde, pendant le carnaval de 1718.

ODIO ED AMORE, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, et repris en 1717 sur le théâtre Marsigli-Rossi, à Venise, en 1703.

ODIO PLACATO (L'), opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Botteoni, représenté à Gorice en 1696.

ODIO PLACATO, opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Galuppi, représenté sur le théâtre de San-Angiolo, à Venise, en 1730.

ODIO PLACATO (L'), opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Buini, représenté au théâtre de San-Mosè, à Venise, en 1725.

ODIO REDIVIVO (L'), opéra italien, livret de Zamboni, musique de Nelvi, représenté à Bologne en 1723.

ODIO VINTO DALLA COSTANZA (*la Haine vaincue par la constance*), opéra italien, livret de Marchi, musique de Vivaldi, représenté sur le théâtre de San-Angiolo, à Venise, en 1731.

ODOACRE, opéra italien en trois actes, livret de Novello de Bonis, musique de Varischino, représenté au théâtre San-Angiolo de Venise, en 1680. Cet opéra eut du succès, car il fut repris à Bologne, à Vérone et à Trévise.

ODOACRE, opéra italien en trois actes, livret de Novello de Bonis, musique de Scarlatti et de Legrenzi, représenté à Naples en 1694.

ODOARDO, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Ziani, représenté sur le théâtre San-Angiolo de Venise, en 1698.

ODOARDO, opéra-séria, livret d'Apostolo Zeno, musique de Jomelli, représenté au théâtre des Florentins, à Naples, en 1738.

ODOARDO E CARLOTTA, opéra italien, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1793.

ODOARDO E GILDIPPA, opéra italien, musique de O. Nicolaï, représenté à Turin en 1841.

ODOARDO STUART, opéra italien, musique de Coccia, représenté à Milan en 1832.

ŒDIPE, tragédie anglaise, musique de Purcell, représenté en Angleterre en 1692.

ŒDIPE, opéra, musique de Gebel (George), représenté à Rudolstadt en 1751.

ŒDIPE À COLONE, tragédie-opéra en trois actes, paroles de Guillard, musique de Sacchini, représenté à l'Opéra le 1er février 1787, six mois après la mort du compositeur. Ce fut un magnifique succès posthume. L'histoire terrible d'Œdipe, comme celle d'Iphigénie, a souvent inspiré la muse des auteurs tragiques. Le plus ancien, Sophocle, semblait avoir épuisé le sujet dans ses deux chefs-d'œuvre : *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*. Le poëte latin Sénèque a suivi le plan de Sophocle, et n'a montré d'invention que dans les épisodes, surtout celui de la peste qui remplit le premier acte. Prévost fut le premier auteur d'une tragédie d'*Œdipe* en français ; elle fut jouée en 1605. Sainte-Marthe en donna une nouvelle en 1614. Pierre Corneille introduisit dans son *Œdipe*, représenté en 1659, deux éléments que ses devanciers avaient négligés, l'un volontairement, l'autre par impuissance ; je veux parler de l'amour et du raisonnement philosophique. Il est possible que cette dernière innovation ait nui au succès de la tragédie ; mais, sous la plume de Corneille, les théories de la fatalité et du libre arbitre sont tracées d'une manière sublime dans le dialogue de Jocaste et de Thésée. L'*Œdipe* de Voltaire, joué en 1718, renferme aussi des morceaux remarquables, surtout lorsqu'on songe que l'auteur le composa à l'âge de dix-huit ans. Nous ne mentionnons que pour mémoire la tragédie de Lamotte, jouée en 1726, et celle d'*Œdipe chez Admète* de Ducis (1778), dont le plan s'éloigne le plus de celui du vieux tragique grec. Guillard a choisi les situations les plus propres à la musique, et son poëme n'est pas sans mérite. La partition d'*Œdipe à Colone* est le chef-d'œuvre de Sacchini. Il s'y élève parfois à la sublimité du sujet antique. L'auteur de compositions, tour à tour si suaves et si dramatiques, avait éprouvé de grandes difficultés pour faire représenter cet ouvrage. Les succès qu'il avait obtenus en Italie et en Angleterre n'avaient pas suffi pour le faire accueillir à Paris comme il le méritait. Il ne put triompher des cabales qui s'élevaient contre lui, malgré la protection de la reine. Il mourut le 7 octobre 1786, à l'âge de cinquante-deux ans, laissant un chef-d'œuvre de plus au monde artistique. L'ouverture n'est pas assurément à la hauteur de l'expression générale du drame. Il faut se montrer à cet égard indulgent en raison des habitudes des maîtres italiens de cette époque. L'exemple de Gluck néanmoins était bon à suivre, et l'ouverture d'*Iphigénie* aurait dû exciter l'émulation de Sacchini ; mais le maître ne tarde pas à s'élever au ton de son sujet. L'air de Polynice : le *Fils des dieux, le successeur d'Alcide,* a de la grandeur, et il est suivi du chœur des soldats, dont la facture énergique et simple a été imitée depuis par Méhul. Le chœur de femmes : *Allez régner, jeune princesse*, a des formes si pures, un rhythme si harmonieux, qu'on croirait assister à une procession des Panathénées. L'air de l'Athénienne, celui d'Eryphile ont beaucoup de charme ; la marche des prêtres est sublime et peut-être supérieure à ce qu'a écrit Gluck dans ce caractère. Tout le monde connaît la grande scène : *Ah ! n'avançons pas davantage*. Le contraste du vieil Œdipe, appuyé sur sa jeune fille Antigone, est admirablement interprété. Le mouvement de l'allégro : *Filles du Styx, terribles Euménides*, est d'un effet saisissant. Enfin, pour abréger, la scène de la reconnaissance du malheureux fils et du plus malheureux père est d'un pathétique puissant et d'une beauté achevée. L'air : *Elle m'a prodigué sa tendresse et ses soins*, est un des plus beaux airs français. Et cependant, lorsque, en 1843, l'Académie de musique a repris cet ouvrage, elle n'a pu en donner que six représentations, auxquelles j'ai fidèlement assisté. Ces beautés sévères, ces formes si pures d'harmonie, ces accents si vrais et si pathétiques n'ont pu triompher de la froideur et des distractions du public. Il

aurait fallu un auditoire mieux préparé pour apprécier une telle œuvre, dont on peut certainement dire :

C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

ŒDIPE À COLONE, tragédie grecque de Sophocle, traduite en vers allemands par Frenz Fritze, avec les chœurs composés par Mendelssohn-Bartboldy, représentée au palais de Postdam, à Berlin, le 1er novembre 1845. La partition contient neuf morceaux, dont les plus remarquables sont le chant funéraire et l'invocation des dieux dans le chant du combat. Le rôle d'Antigone a été joué avec talent par Mlle Stich. La musique vocale de Mendelssohn manque d'inspiration.

ŒDIPE À THÈBES, tragédie lyrique en trois actes, paroles du comte Duprat de Latouloubre, musique de Méreaux, représentée à l'Opéra le 30 décembre 1791. Quoique cet ouvrage n'ait pas eu de succès, on a remarqué la musique de l'auteur d'*Alexandre aux Indes*.

ŒIL DU DIABLE (L'), opéra-comique, musique de F. Glæser, représenté au théâtre Kœnigstadt, à Berlin, vers 1835.

ŒNONE, scène lyrique, paroles de Roy, musique de Destouches, chantée à la cour le 20 avril 1719.

ŒNONE, opéra en deux actes, paroles de Lebailly, musique de Kalkbrenner père, représenté après la mort de cet artiste le 26 mai 1812. Il n'eut aucun succès.

ŒTIOPY (THE), opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden, à Londres, en 1812.

OFFENDERE PER AMARE, OVVERO LA TELESILLA, opéra semi-séria, livret de Donato Cupeda, musique de Fux (Jean-Joseph), représenté le jour de naissance de la reine des Romains Amélie-Wilhelmine, à Vienne, par ordre de Joseph Ier, en 1702.

OFFICIER COSAQUE (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Cuvelier et Barouillet, musique de Gianella et Dumonchau, représenté au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 8 avril 1803.

OFFICIER COSAQUE (L'), opéra-comique, musique de J. Miller, représenté à Leipzig vers 1813.

OFFICIER DE FORTUNE (L'), opéra-comique en deux actes, en vers, paroles de Patrat, musique de Bruni, représenté à Feydeau le 24 septembre 1792. Il n'y a rien à dire sur cet ouvrage médiocre du musicien favori du Directoire.

OFFICIER ENLEVÉ (L'), opéra-comique en un acte, paroles d'Alexandre Duval, musique de Catel, représenté à Feydeau le 4 mai 1819.

OFFICIER ET LE PAYSAN (L'), opéra-comique en un acte, paroles d'Achille Dartois, musique de Kreubé, représenté à l'Opéra-Comique le 30 juillet 1824.

OFFICIER FRANÇAIS À L'ARMÉE (L'), opéra-comique, musique de Fortia de Piles, représenté à Nancy en 1786.

OFFRANDE À LA PATRIE (L'), œuvre lyrique, représentée sur le théâtre de l'Opéra le 2 octobre 1792. Le chant de la *Marseillaise* mis en action, des scènes guerrières, des danses, des cortéges et la pantomime d'une insurrection, tel était le sujet du livret. Gossec, au milieu du fanatisme qu'excitait la représentation, parvint à faire remarquer son harmonie correcte et son instrumentation énergique, dont il fournit d'autres preuves plus durables dans ses opéras sérieux et dans sa musique d'église.

OGNI DISUGUAGLIANZA AMORE UGUAGLIA (*l'Amour fait disparaître toutes les inégalités*), opéra italien, musique de Bondineri, représenté à Florence en 1788.

OGNI ECCESSO E VIZIOSO (*Tout excès est un vice*), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1806.

OGRE (L'), opéra-comique, musique de Wessely, représenté à Rheinsberg en 1798.

OGUS ou **LE TRIOMPHE DU BEAU SEXE**, opéra-comique, musique de Winter, représenté à Prague en 1795.

OISEAUX DE MER (LES), opéra-comique en un acte, musique de Martin, écrit vers 1796.

OISEAU BLEU (L'), féerie en quatre actes, paroles de Rougemont, musique de Foignet, représenté au théâtre des Jeunes-Artistes le 25 mars 1803.

OLAN LE DANOIS, opéra, musique de Mercadante, représenté sans succès au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, dans le mois de janvier 1836.

OLANDESE IN VENEZIA (L') [*le Hollandais à Venise*], opéra italien, musique de Bianchi, représenté en 1784.

OLD BACHELOR (THE) [*le Vieux céliba-*

taire], opéra anglais, musique de Purcell, repré-senté à Londres en 1693.

OLD CLOTHES-MAN (THE) [*le Vieux marchand d'habits*], intermède anglais, musique d'Attwood, représenté à Covent-Garden, à Londres, en 1799.

OLGA ou **LA FILLE DE L'EXILÉ**, opéra en trois actes, paroles de Mme ***, musique de Bernard, représenté à Saint-Pétersbourg en septembre 1845.

OLIMPIA, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1771.

OLIMPIA, opéra italien, musique de Prati, représenté à Naples en 1786.

OLIMPIA, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Londres en 1740.

OLIMPIA TRADITA (L'), opéra italien, musique de Sacchini, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1758.

OLIMPIA VENDICATA, opéra italien, livret de Aurelio Aurelj, musique de Freschi, représenté au théâtre de San-Angiolo de Venise en 1681, repris à Bologne en 1688 et 1694.

OLIMPIA VENDICATA, opéra italien, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Angiolo, de Venise, en 1734.

OLIMPIADE, opéra-séria en trois actes, livret de Métastase, musique de Pergolèse, représenté à Rome au printemps de 1735.

Cette tragédie lyrique est à la fois le chef-d'œuvre du grand poëte italien et la pièce qui a le mieux inspiré les principaux compositeurs du siècle dernier et du commencement de ce siècle-ci. La versification est d'une harmonie incomparable, les situations fortes; ce serait le modèle des livrets d'opéra, si le culte du beau, le respect du goût n'avaient fait place à des effets heurtés, invraisemblables, à des sensations aussi violentes et passagères, et à des poëmes aussi négligés dans la forme que dépourvus d'un véritable intérêt. Voici l'argument du livret : Clystène, roi de Sicyone, eut deux enfants jumeaux, Philinte et Aristée. Averti par l'oracle de Delphes du péril qu'il courait d'être tué par son propre fils, il fit exposer son fils et conserva auprès de lui sa fille. Celle-ci devenue une des plus belles princesses du Péloponèse, fut aimée de Mégaclès, jeune Athénien aussi noble que brave et de plus vainqueur aux jeux olympiques. La main de la jeune fille lui ayant été refusée par son père, à qui le nom athénien était odieux, dans son désespoir, il se retira en Crète. Là, il fut assailli par des brigands et ne dut la vie qu'à Lisidas, qu'on croyait être le fils du roi de l'île de Crète; il se lia d'une amitié étroite avec son libérateur. Lisidas était depuis longtemps l'amant d'Argène, noble crétoise, à laquelle il avait promis secrètement la foi de l'époux. Mais le roi, ayant découvert leur amour, ne voulut pas permettre une telle mésalliance; il contraignit l'infortunée Argène à abandonner sa patrie et à aller vivre inconnue dans la campagne d'Elide où, sous le nom de Lycoris et sous des habits de bergère, elle sut se dérober aux ressentiments de ses parents et à la colère de son souverain. Lisidas paraissait inconsolable de la fuite d'Argène, et, au bout de quelque temps, pour se distraire de sa tristesse, il résolut de partir pour l'Elide et d'assister à la solennité des jeux olympiques qui, on le sait, réunissait les principales familles de la Grèce, et qui étaient célébrés tous les quatre ans. Le roi Clystène est choisi pour présider aux jeux olympiques, et il propose la main de sa propre fille en récompense au vainqueur. Lisidas voit la princesse, et, oubliant ses premières amours, il devient épris de ses charmes. Mais il ne s'est jamais exercé à la lutte et aux exercices dont il doit faire preuve dans les jeux. Pour conquérir Aristée, il a recours à la ruse, et, ignorant d'ailleurs la passion de Mégaclès pour elle, il s'adresse à son ami; il le supplie de venir en Elide et de combattre à sa place sous le nom de Lisidas. En effet, Mégaclès arrive de Crète dans ce dessein plus que généreux. C'est à ce moment du récit d'Hérodote et de Pausanias que commence l'action théâtrale dont on prévoit par ce qui précède le dénoûment, c'est-à-dire la reconnaissance de Philinte, exposé par son père d'après les menaces de l'oracle; dans le personnage de Lisidas, les amours éprouvés et à la fin heureux de Mégaclès et d'Aristée, l'amitié héroïque de Mégaclès, l'inconstance et les fureurs de Lisidas, enfin le généreux dévouement de la fidèle Argène, qui en voulant mourir pour l'ingrat qui l'a trahie, révèle la naissance royale de son amant.

La mise en scène offrait une variété suffisante : le théâtre représentait tour à tour une étroite vallée ombragée de grands arbres, un pont rustique sur le fleuve Alphée, la ville d'Olympie en perspective, un hippodrome antique, le temple de Jupiter olympien. Mais ce sont les vers de Métastase qui

ont évidemment ravi et transporté d'enthousiasme plusieurs générations de spectateurs. Les Italiens ont surnommé cette œuvre du poëte : *la Divine*. Un des airs, que nous allons citer entre autres, a inspiré des chefs-d'œuvre de sentiment, de mélodie, de passion : il forme la scène x du second acte. Dans la scène précédente, Mégaclès annonce à son amante qu'il doit la quitter, qu'il faut se dire un éternel adieu. Aristée témoigne sa surprise et sa douleur par ces accents sublimes :

L'ultimo! Ingrato...
Soccoretemi, o numi! Il piè vacilla :
Freddo sudor mi bagna il volto, e parmi
Ch' una gelida man m'opprima il core.

Aristée s'évanouit. Mégaclès, le cœur aussi brisé, la laisse aux soins de son ami dont le triomphe vient de lui ravir celle qu'il aime. Mais avant de partir, il le charge de ses suprêmes adieux en ces termes touchants :

Se cerca, se dice
L'amico, dov'è ?
L'amico infelice,
Rispondi, mori.
A no! si gran duolo
Non darle per me.
Rispondi ma solo,
Piangendo parti!
Che abisso di pene!
Lasciare il suo bene!
Lasciarlo per sempre!
Lasciarlo cosi!

« Si elle te demande où est son ami, son ami infortuné, réponds-lui qu'il est mort! Ah! non, épargne-lui une si grande douleur; réponds-lui seulement qu'il est parti en pleurant. Quel abîme de maux! abandonner sa bien-aimée! l'abandonner pour toujours! et l'abandonner ainsi! »

On comprend facilement que cet air *Se cerca, se dice* ait fait vibrer le cœur d'un Pergolèse, d'un Jomelli, et aussi de Mercadante. Voici les morceaux qui devront fixer l'attention dans l'étude qu'on pourra faire des nombreuses partitions écrites sur le poëme : *Superbo di me stesso*, par Megacle; *Quel destrier, ch' all' albergo è vicino*, par Lisida; *Oh care selve, oh cara*, chœur de nymphes; *Del destin non vi legnate*, par Clistene; *Tu di saper proccura*, par Aristea; *Più non si trovano*, par Argene; *Mentre dormi, amor fomenti*, par Lisida; *Ne' giorni tuoi felici*, duetto par Megacle et Aristea; *Grandi, è ver, son le tue pene*, par Aristea; *Che non mi disse un di*, par Argene; *Siam navi all' onde algenti*, par Aminta; *Del forte licida*, chœur d'athlètes; *So, ch' è fanciullo amore*, par Clistene; *Se cerca, se dice*, par Megacle; *Tu me da me dividi*, par Aristea; *No, la speranza*, par Argene; *Gemo in un punto, e fremo*, par Lisida; *Caro, son tua cosi*, par Aristea; *Lo seguitai felice*, par Megacle; *Fiamma ignota nell' alma mi scende*, par Argene; *Son qual per mare ignoto*, par Aminta; *I suoi strali, terror de' mortali*, chœur de prêtres; *Non so. donde viene*, par Clistene; *Viva il figlio delinquente*, finale, chœur des prêtres et du peuple.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1733, dans les jardins de la résidence impériale, par ordre de l'empereur Charles VI, repris au théâtre de San-Angiolo, à Venise, en 1734, avec la musique de Vivaldi.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Leo, représenté à Naples vers 1740.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Duni, représenté en Italie vers 1741.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Scolari, représenté en Italie vers 1747.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Latilla, représenté à Venise en 1752.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Perez, représenté à Lisbonne en 1754.

OLIMPIADE, opéra italien en trois actes, musique de Sarti, représenté à Florence vers 1755.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1756.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Piccinni, représenté à Rome en 1761.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Bernasconi, représenté à la cour de Bavière en 1764.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Gassmann, représenté à Vienne en 1764.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Bertoni, représenté à Naples en 1765.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1765.

OLIMPIADE, opéra-comique en trois ac-

tes, musique de Sacchini, représenté à Milan en 1767. Une traduction de cet ouvrage fut faite par Framery, et il fut représenté à la Comédie-Italienne le 2 octobre 1777, sous le titre de l'*Olympiade*, drame héroïque en trois actes et en vers.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Cafaro, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1769.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Chrétien Bach, représenté à Vienne en 1769.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Traetta, représenté à Saint-Pétersbourg en 1770.

OLIMPIADE, opéra italien, musique de Arne, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, vers 1770.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, nouvelle musique de Piccinni, représenté à Naples en 1771.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Anfossi, représenté au théâtre delle Damme, à Rome, en 1776.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Mysliweczer, représenté à Naples en 1779.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Andreozzi, représenté à Livourne en 1780.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick en 1782.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Gatti (Louis), représenté à Plaisance en 1784.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Borghi, représenté à Florence en 1785.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1786.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Federici, représenté à Londres en 1790.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1790.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Tarchi, représenté à Rome en 1791.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Perrino, représenté sur le théâtre Saint-Charles vers 1795.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Conti (Charles), représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, vers 1829.

OLITORIO (IL) [*le Marché aux herbes*], opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à Naples vers 1700.

OLIVIER BASSELIN, chronique normande en un acte, paroles de MM. Brazier et de Courcy, musique de M. Pilati, représentée au théâtre de la Renaissance, le 15 novembre 1838. Cet ouvrage n'obtint qu'un demi-succès.

OLIVO E PASQUALE, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Rome en 1827.

OLYMPIE, opéra sérieux en trois actes, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1792.

OLYMPIE, tragédie-lyrique en trois actes, paroles de Voltaire et de Guillard, musique de Christian Kalkbrenner, représenté à l'Opéra le 18 décembre 1798.

OLYMPIE, opéra en trois actes, paroles de Briffault, Dieulafoy et Bujac, d'après la tragédie de Voltaire, musique de Spontini, représenté à l'Académie royale de musique le 20 décembre 1819. Après l'immense succès de l'opéra de la *Vestale*, le public s'attendait à trouver dans *Olympie* de ces beautés de premier ordre qui commandent l'admiration et imposent silence à la critique. Celle-ci était très-animée contre Spontini, et on peut affirmer qu'elle exerça une influence funeste sur le génie de ce compositeur, en l'obligeant à se défendre sans cesse dans les journaux, tantôt à douter de son mérite, tantôt à l'affirmer avec affectation. Son opéra d'*Olympie* fut remanié pendant les répétitions, de telle sorte que les frais de copie s'élevèrent à 15,000 fr. Il y a eu chez Spontini, dans cette circonstance, des incertitudes, des hésitations qui ont très-probablement été nuisibles à son œuvre; elle eut une douzaine de représentations. Cette chute décida Spontini à ne plus écrire pour l'Opéra français, et à accepter les offres avantageuses qui lui étaient faites par le roi de Prusse. Lorsque son opéra d'*Olympie* fut représenté l'année suivante en Allemagne, le succès fut incontesté et durable. On disait:

« l'auteur d'*Olympie* » comme on disait en France « l'auteur de la *Vestale.* » Nous pensons que Castil-Blaze a cédé à des préventions, lorsqu'il a accusé Spontini de stérilité. Ce maître avait déjà eu quinze opéras joués en Italie avant de venir en France. Il se fit d'abord connaître ici par trois ou quatre petits ouvrages, et, pour conclure, il ne faut pas oublier de remarquer qu'il a le premier donné l'exemple de ces formes développées devenues nécessaires à cause de la pompe croissante du spectacle, et que les trois partitions de la *Vestale*, de *Fernand Cortez* et d'*Olympie*, représentent la valeur de dix opéras de Piccinni. L'ouverture d'*Olympie* et un chœur superbe sont encore exécutés dans les concerts.

OMAI, farce musicale anglaise, musique de Shield, représentée sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1785.

OMAR ET LEILA, opéra romantique en trois actes, musique de Fesca (Frédéric-Ernest), écrit à Vienne en 1820.

OMAR ET SULTANA, opéra allemand, musique de Spæth, représenté à Cobourg en 1842.

OMAR, RE DI TEMAGENE, opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Milan vers 1801.

OMBRA DI NINO (L') [*l'Ombre de Ninus*], opéra italien, musique de Ruggi, représenté à Naples vers 1750.

OMBRE D'ARGENTINE (L'), opéra-bouffon en un acte, paroles de Bayard et Biéville, musique de M. Montfort, représenté à l'Opéra-Comique le 28 avril 1853.

OMELETTE À LA FOLEMBUCHE (L), opérette-bouffe, paroles de MM. Eugène Labiche et Marc Michel, musique de M. Léo Delibes, représentée au théâtre des Champs-Elysées le 8 juin 1859.

OMPHALE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de La Motte, musique de Destouches, représentée par l'Académie royale de musique le jeudi 10 novembre 1701. Cet ouvrage eût beaucoup de succès. On le reprit cinq ou six fois; il fut représenté à Trianon, devant la cour, le lundi gras 23 février 1702. La dernière reprise eut lieu en 1752, avec Jélyotte, Thevenard, Mlles Fel, Chevalier et le sieur Vestris. A l'occasion de cet ouvrage, nous signalerons un fait intéressant pour l'histoire du théâtre, c'est qu'il y eut pour la première fois, le lundi 21 mars 1735, une véritable représentation au bénéfice des artistes. On donna cette tragédie d'*Omphale;* elle fut suivie d'une cantatille chantée par Mlle Fel, d'un air italien par Mlle Bourbonnais, et d'un pas de trois dansé par Mlle Mariette et par les sieurs Dumoulin et Dupré.

OMPHALE, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de La Motte, musique de Cardonne, représentée par l'Académie royale de musique le 2 mai 1769. Cardonne était un officier de la chambre de Madame. Il croyait avoir plus de talent pour la composition que Destouches. L'accueil qu'on fit à son opéra lui prouva le contraire.

OMPHALE, opéra, musique du comte Laville de Lacépède, répété à l'Opéra de Paris en 1771, mais non représenté.

ON GUÉRIT DE LA PEUR, opéra de salon, paroles de Henri Boisseaux, musique de M. Th. de Lajarte, joué à Paris en 1853. La partition de cet ouvrage a été gravée et publiée chez Choudens.

ON NE S'AVISE JAMAIS DE TOUT, opéra-comique en un acte, en prose, mêlé d'ariettes, paroles de Sedaine, musique de Monsigny, représenté à la foire Saint-Laurent le 14 septembre 1761, puis à Fontainebleau le 14 novembre 1770. On peut citer dans cette bluette des couplets assez gracieux, l'ariette chantée par Dorval : *Je vais te voir, charmante Lise;* la chanson : *Une fille est un oiseau qui semble aimer l'esclavage*, et le quinque final, qui est assez bien traité.

ON NE S'AVISE JAMAIS DE TOUT, opéra-comique, musique de Gluck, représenté à Vienne en 1762.

ON NE S'AVISE JAMAIS DE TOUT, opéra-comique en un acte, paroles de Sedaine, musique nouvelle de M. F. Génin, représenté à l'Opéra-Comique le 28 avril 1843. L'auteur de la musique, confiant dans ses talents, ne craignit pas de refaire l'œuvre de Monsigny. Ancien élève de l'Ecole normale, professeur de littérature ancienne à la Faculté des lettres de Strasbourg, rédacteur du *National*, critique acerbe des compositeurs les plus autorisés et les plus estimés, il semblait n'avoir aucun titre pour faire admettre une partition d'opéra dans un théâtre privilégié. M. Villemain, alors ministre de l'instruction publique, écrivit au directeur de l'Opéra-Comique,

M. Crosnier, et le personnel du théâtre dut s'évertuer à interpréter une musique pitoyable, telle qu'on n'en entendit jamais de semblable, si ce n'est peut-être la fameuse symphonie que J.-J. Rousseau fit exécuter à Lausanne. Par égard pour le docte corps auquel il appartenait, M. Génin se fit annoncer, après la chute du rideau, sous le nom de Lefèvre. On donna quatre représentations de cette fantaisie ministérielle. Quelques critiques se hasardèrent à entretenir le public de la carrière extramusicale de M. Génin, entre autres un des rédacteurs de la *Gazette musicale*. Le professeur, piqué, intenta un procès à M. Maurice Schlesinger, et le fit condamner à 500 fr. d'amende et à 1,000 fr. de dommages et intérêts. Qui aurait pu imaginer que ce comique opéra rapporterait de tels droits d'auteur? *On ne s'avise jamais de tout.*

ON RESPIRE, opéra en un acte, paroles de Charles-Louis Tissot, musique de Kreutzer, représenté au théâtre Favart le 8 mars 1795.

ONCLE ET LE NEVEU (L'), opéra-comique en un acte, paroles de Grétry neveu, musique de Solié, représenté au théâtre Montansier le 26 novembre 1803.

ONCLE TRAUB (L'), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Zaccone et Valois, musique de Delavault, représenté au Théâtre-Lyrique le 11 avril 1862. Chanté par Gabriel, Verdellet, Mmes Faivre et Zevaco.

ONCLE VALET (L'), comédie en un acte, en prose, mêlée de chants, paroles d'Alexandre Duval, musique de Della-Maria, représentée à l'Opéra-Comique le 8 décembre 1798. Ce petit ouvrage, qui suivit de près le *Prisonnier*, renferme encore quelques traces de l'inspiration facile et mélodique de l'infortuné compositeur.

ONDINE, opéra romantique en trois actes, paroles de La Mothe-Fouquet, musique de E.-T.-G. Hoffmann, représenté à Berlin vers 1818. Le célèbre auteur des *Contes* avait plus d'originalité en littérature qu'en composition musicale. La faiblesse de la partition d'*Ondine* surprit les amis du poëte, et ses ennemis en profitèrent pour le tourner en ridicule. Hoffmann retira son œuvre, mais en ressentit un amer dépit. Il était déjà à cette époque atteint de la maladie à laquelle il succomba en 1822.

ONDINE, opéra allemand en trois actes, musique de Lvaff, représenté à Vienne en 1846.

ONDINE, opéra allemand, musique de Lortzing, représenté à Francfort au mois de septembre 1847. C'est un des ouvrages les plus estimés du compositeur.

ONDINE, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Lockroy et Mestépès, musique de M. Théodore Semet, représenté au Théâtre-Lyrique le 7 janvier 1863. Le sujet du livret a été tiré du conte d'*Ondine*, par le baron de La Mothe-Fouquet, publié à Paris en 1819. Cet ouvrage n'a pas eu de succès.

ONE O'CLOCK (*Une heure*), opéra anglais, musique de King, représenté à Londres vers 1795.

ONESTÀ NELL' AMORE (L') [*l'Honnêteté dans l'amour*], opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à Rome en 1680.

ONOR AL CIMENTO (L') [*l'Honneur dans l'embarras*], opéra italien, livret de Francesco Collatelli, musique de Orgiani, représenté sur le théâtre de San-Fantino, à Venise, en 1703. Cet ouvrage avait déjà été joué à Brescia, en 1697, sous le titre de *Gli amori di Rinaldo con Armida.*

ONORE VINCE AMORE, opéra italien, musique de Leo, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1736.

ONORIO, opéra italien, livret de Domenico Lalli, musique de Ciampi (François), représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1729.

ONORIO IN ROMA, opéra italien, livret de Matteo Giannini, musique de Pollarolo, représenté au théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1692.

OPÉRA À LA COUR (L'), opéra-comique en quatre parties, livret de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique de Grisar, Adrien Boieldieu et de Weber, Méhul, Berton, Ricci, Boieldieu, Dalayrac, Auber, Donizetti, Mozart et Rossini, représenté à l'Opéra-Comique le 6 juillet 1840. Ce pastiche a été imaginé pour la réouverture de la salle Favart. On a entendu avec plaisir, dans cet ouvrage, une belle romance de Charles de France, intitulée : *Les chevaliers de la fidélité*, par Boieldieu, chantée par Masset. Chollet, Roger, la basse Botelli, Mme Eugénie Garcia constituaient alors un bon ensemble à l'Opéra-Comique.

OPÉRA AU CAMP (L'), opéra-comique en un acte, paroles de M. Paul Foucher, musique de M. Varney, représenté à l'Opéra-Comique le 18 août 1854. L'auteur met en scène le maréchal de Saxe et Mme Favart, une troupe de comédiens et une troupe de soldats. On a remarqué dans la musique une chanson militaire, une mélodie sur la *Charité* et un bon duo chanté par le major et Mme Favart. Les rôles ont été chantés par Lemaire, Duvernoy, Ricquier-Delaunay, Mlles Andrea-Favel et Bélia. La partition de cet ouvrage a été réduite au piano par M. Vauthrot.

OPÉRA AUX FENÊTRES (L'), opérette en un acte, paroles de M. Ludovic Halévy, d'après Kotzebue, musique de M. Gastinel, représenté aux Bouffes-Parisiens le 5 mai 1857.

OPÉRA AU VILLAGE (L') ou **LA FÊTE IMPROMPTU**, divertissement à l'occasion de la paix et du retour de S. M. l'empereur et roi, paroles de Sewrin, musique de Solié, représenté à Feydeau le 30 juillet 1807. Cette pièce de circonstance ne dut son succès qu'à la disposition des esprits à cette époque.

OPÉRA-COMIQUE (L'), opéra-comique en un acte, en prose, paroles de Ségur jeune et Dupaty, musique de Della-Maria, représenté à l'Opéra-Comique (salle Favart), le 10 juillet 1798.

OPÉRA DE SOCIÉTÉ (L'), opéra-ballet en un acte, paroles de Gaultier de Mondorge, musique de Giraud, représenté par l'Académie royale de musique le 1er octobre 1762. Giraud a composé des motets pour le concert spirituel. Il faisait partie de la musique du roi.

OPÉRA DES OPÉRAS (L'), opéra anglais, musique de Arne, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1733.

OPERA DI AMORE (L'), mélodrame religieux, musique de Sarri, écrit pour la confrérie des pèlerins de Naples en 1702.

OPERA IN PROVA ALLA MODA (L'), opéra italien en trois actes, livret de Fiorini, musique de Latilla, représenté au théâtre de San-Mosè, à Venise, en 1751.

OPÉRA SANS TITRE (L'), opéra, musique de Schenck, représenté au théâtre de Schikaneder, à Vienne, vers 1790.

OPÉRATEUR BARRY (L'), comédie en un acte, en prose, avec un prologue et un divertissement, paroles de Dancourt, musique de Gilliers, représentée à la Comédie-Française le 11 octobre 1702.

OPERN PROBE (DIE) [*la Répétition d'un opéra*], opéra-comique allemand, musique de Poissl, représenté à Munich en 1806.

OPERN PROBE (DIE) [*la Répétition d'un opéra*], opéra-comique allemand, musique de Lortzing, représenté à Berlin vers 1850.

OPFER DER TREUE (DAS) [*le Sacrifice de la fidélité*], opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1775.

OPHELERIMA FAUSTO POLILISSÆ CONNUBIO RECREATA, drame latin, musique de Eberlin (Jean), exécuté par les étudiants du couvent des bénédictins, à Salzbourg, à l'occasion de l'installation du nouveau prince archevêque, le 1er décembre 1745.

OPPOSTI CARATTERI (GLI), opéra italien, musique de Nasolini, représenté en Italie vers 1795.

OPPRESSO SOLLEVATO (L'), opéra italien, musique de Sebenico, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1692.

ORA DI MATRIMONIO (UN') [*Une heure de mariage*], opéra italien, paroles italiennes et espagnoles et musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Mexico vers 1827.

ORACLE (L'), opéra allemand, musique de J.-N.-C. Gœtze, représenté à Weimar en 1822.

ORACOLO DI DELFO (L') [*l'Oracle de Delphes*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1811.

ORACOLO IN MESSENIA (L') [*l'Oracle en Messénie*], opéra italien, livret de Zeno, tiré de la tragédie de *Mérope*, musique de Vivaldi, représenté au théâtre Sant'-Angiolo, de Venise, en 1738.

ORACOLO SANNITO (L') [*l'Oracle samnite*], opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Turin en 1792.

ORAGE (L'), opéra, musique de Foignet (Charles), représenté à Paris en 1798.

ORAGE PENDANT L'ÉCLAT DU SOLEIL (L'), opéra allemand, musique de M. Dorn, représenté à Dresde en août 1865.

ORANGS-OUTANGS (LES), opérette-bouffe

paroles de M. d'Izy, musique de M. Louis François, représentée au théâtre de Dijon en mai 1864.

ORAZIO, opéra italien, livret de Grimani, alors patricien de Venise, depuis cardinal, musique de Tosi, représenté au théâtre Saint-Jean-Chrysostome de Venise en 1688.

ORAZIO, opéra italien, musique de Latilla et de Pergolèse, représenté à Venise, sur le théâtre de San-Mosè, en 1743.

ORAZIO, opéra italien, musique de Auletta, représenté à Venise en 1748.

ORAZIO COCLE SUL PONTE (*Horatius Coclès sur le pont Sublicius*), opéra italien, musique de Stradella, représenté à Venise vers 1666.

ORAZIO E CURIAZIO (*Horace et Curiace*), opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise, sur le théâtre de San-Samuele, en 1746.

ORAZZI E CURIAZI (GLI) [*les Horaces et les Curiaces*], opéra italien en trois actes, livret de Sografi, musique de Cimarosa, représenté à Venise en 1794, et à Paris le 16 juin 1813.

ORAZZI E CURIACI (GLI), opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Turin en 1794.

ORAZZI ED I CURIACI (GLI), opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Vienne en 1830, et repris au théâtre de la Scala, à Naples, en 1846, avec le concours de Frezzolini et Balzar. Le succès fut très-grand.

ORBECHE (L'), tragédie de J.-B. Giraldi Cinthio, de Ferrare, musique de Della-Viola, représentée à Ferrare en 1541, en présence du duc de Ferrare, Hercule II, et du cardinal de Ravenne, Salviati.

ORBO CHE CI VEDE (L') [*l'Aveugle qui y voit clair*], opéra italien, musique de Generali, représenté à Bologne en 1812. Ce petit ouvrage est charmant et a obtenu le plus franc succès.

ORCAMO, opéra italien, musique de Lavigna, représenté à Milan en 1809.

ORCO (L') [*la Chimère*], opéra fantastique en deux actes, paroles de M. Louis Hymaus, d'après une nouvelle de George Sand, musique de M. Stoumon, représenté au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, en janvier 1864, sans succès.

ORDENO ED ARTALLA, opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1823.

ORESTE, opéra-comique, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Saint-Charles en 1783.

ORESTE, opéra sérieux en trois actes, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1789.

ORESTE, opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Parme en 1808.

ORESTE, tragédie lyrique en trois actes, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Prague en 1818.

ORESTE ET PYLADE, drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig vers 1776.

ORESTE ET PYLADE, opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et Dupin, musique de M. Thys, représenté à l'Opéra-Comique le 28 février 1844. Les personnages de cette pièce n'appartiennent pas aux temps héroïques. Il n'y est question que d'un huissier muni d'un arrêt de prise de corps contre un débiteur qu'il ne quitte pas plus que son ombre. Cette idée avait déjà paru sur la scène dans le vaudeville intitulé les *Inséparables*, et dans une autre pièce, l'*Ami intime*. La musique de ce petit ouvrage n'a eu aucun succès.

ORESTE ET TYNDARE, opéra, musique de Langlé, écrit vers 1783 (inédit).

ORESTE IN TAURIDE (L'), opéra italien, musique de Federici, représenté à Milan en 1804.

ORFANA D'INGHILTERRA (L') [*l'Orpheline anglaise*], opéra italien, musique de Weigl, représenté à Milan vers 1812, et traduit en allemand sous le titre de *Marguerite d'Anjou*.

ORFANA EGIZIANA (L') [*l'Orpheline égyptienne*], opéra italien, musique de Basili, représenté à Venise en 1817.

ORFANA GUELFA (L') [*l'Orpheline guelfe*], opéra italien, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté à Palerme en 1845.

ORFANA RICONOSCIUTA (L') [*l'Orpheline reconnue*], opéra italien, musique de Paër, représenté à Florence en 1795.

ORFANA RUSSA (l') [*l'Orpheline russe*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1833.

ORFANA SAVOIARDA (l') [*l'Orpheline savoyarde*], opéra italien, musique de Persiani, représenté à Madrid en 1846.

ORFANE SUIZZERE (l') [*les Orphelines suisses*], opéra italien, musique de Buroni, représenté au théâtre de Dresde en 1769.

ORFANELLA AMERICANA (l') [*l'Orpheline américaine*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Venise en 1788.

ORFANELLA AMERICANA (l') [*l'Orpheline américaine*], opéra italien, musique de Gestewitz, représenté à Dresde en 1790.

ORFANELLA DI GINEVRA (l') [*l'Orpheline de Genève*], opéra italien, musique de Charles Valentini, représenté au théâtre Nuovo de Naples, le 2 octobre 1825.

ORFANELLA DI GINEVRA (l') [*l'Orpheline de Genève*], opéra italien, musique de Ricci (Louis), représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1828.

ORFANO (l') [*l'Orphelin*], opéra italien, musique de Aldovrandini, représenté à Naples en 1699.

ORFANO DELLA CHINA (l') [*l'Orphelin de la Chine*], opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1787.

ORFANO DELLA SELVE (l') [*l'Orphelin de la forêt*], opéra italien, musique de Coccia, représenté à Venise en 1829.

ORFEO, opéra italien, musique de Ferrari (Benoît), représenté à la cour du duc de Mantoue en 1607.

ORFEO, opéra italien, paroles de Rinuccini, musique de Monteverde, représenté à Mantoue en 1608. C'est dans cette partition que le compositeur introduisit des accords dissonants, tels que celui de la septième dominante et de la septième sensible avec plus de hardiesse que ne l'avaient fait ses prédécesseurs.

ORFEO, opéra italien, livret de Aurelio Aurelj, musique de Sartorio, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1672.

ORFEO, opéra italien, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1752.

ORFEO, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Londres en 1770.

ORFEO, opéra italien, musique de Chrétien Bach, représenté en 1770.

ORFEO, opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1776.

ORFEO, opéra italien, musique de Tozzi, représenté à Barcelone en 1789.

ORFEO, opéra italien, musique de Lamberti, fin du XVIIIe siècle.

ORFEO ED EURIDICE, drame lyrique en cinq actes, en vers italiens, représenté au Louvre le 26 février 1647 pour l'amusement du roi Louis XIV. Cet ouvrage paraît avoir été attribué à tort à Zarlino. Il est probable que cet *Orfeo* est celui de Monteverde (voyez plus haut *Orfeo*). Le cardinal Mazarin avait fait venir une troupe de musiciens italiens, des décorateurs et un orchestre; il voulut introduire et installer en France un genre de plaisir qui avait déjà pris un grand développement en Italie, et qui, dans sa pensée, devait sans doute remplacer les pièces grossières de Hardy et compléter l'œuvre dramatique commencée par Richelieu. *Orfeo ed Euridice* fut le premier opéra représenté à Paris. Il paraît qu'on se montra fort rebelle aux désirs du cardinal. On plaisanta sur sa tentative; mais il tint bon, et fit représenter successivement : *Le nozze di Peleo e di Tetide*, opéra en trois actes, dans lequel Louis XIV dansa; l'opéra de *Serse* (*Xerxès*), en cinq actes, par Cavalli, dans la grande galerie du Louvre, et la *Pastorale en musique*, au château d'Issy, en 1659. On peut donc affirmer que Mazarin a établi l'opéra en France, puisque ce genre de composition est définitivement admis en 1661, date de sa mort, et qu'il a occupé immédiatement une place importante dans les plaisirs de la cour et de la ville.

ORFEO ED EURIDICE, opéra italien, paroles de Calzabigi, musique de Gluck, représenté à Vienne en 1764. Voyez *Orphée*.

ORFÉVRE D'ULM (l'), opéra allemand, livret de Mosenthal, musique de Marschner, représenté à Dresde le 1er janvier, et à Berlin en juin 1856.

ORGANISTE DANS L'EMBARRAS (l'), opéra-comique en un acte, paroles de M. Alboize, musique de M. Wekerlin, représenté au Théâtre-Lyrique le 17 mai 1853. La scène se passe à Munich en 1790. Maître Klussmann est organiste d'une chapelle princière. Il est vieux; on cherche à lui faire perdre sa

place en proposant un concours, dans lequel il doit faire exécuter un morceau de sa composition. Le vieil organiste, par une suite d'intrigues, ne parvient pas à monter son œuvre : la chanteuse lui manque de parole, puis le chanteur; les chœurs seuls lui restent fidèles. Au moment d'aller à la chapelle, on trouve moyen de l'enfermer dans une pièce attenant au chœur, et de là il entend chanter admirablement son œuvre : malgré cela, il est hors de lui, car il croit qu'un rival s'attribue sa musique. Heureusement, ce concurrent, c'est Albert, un élève du vieil organiste, qui sauve ainsi l'honneur de son maître et lui fait rendre sa place. De plus, Albert épouse Berthe, la nièce de l'organiste. Distribution : Klussmann (basse), Grignon; Coppélius, riche usurier (trial), Leroy; Albert (ténor), Carré; un huissier, Lemaire; Berthe, nièce de Klussmann, Mlle Larcena. On a remarqué dans cet ouvrage l'ouverture, un trio dans le style ancien, une jolie romance accompagnée par le cor anglais, et le finale, dans lequel se dessine une phrase qui est un des principaux motifs de l'ouverture.

ORGELSPIELER (DER) [*l'Organiste*], opéra allemand, musique de Lickl, représenté au théâtre de Schikaneder, à Vienne, vers 1825.

ORGOGLIO AVVILITO (L') [*l'Orgueil rabaissé*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1798.

ORGOGLIO AVVILITO (L') [*l'Orgueil rabaissé*], opéra italien, musique de Puccita, représenté à Paris en 1815.

ORGOGLIO ED UMILIAZIONE (*Orgueil et humiliation*), opéra italien, musique de Generali, représenté à Milan en 1806.

ORGUE DE BARBARIE (L'), opérette en un acte, paroles de M. de Léris, musique de M. Alary, représentée aux Bouffes-Parisiens en décembre 1856.

ORIFLAMME (L'), opéra en un acte, paroles d'Etienne et Baour-Lormian, musique de Méhul, Paër, Berton et Kreutzer, représenté à l'Académie impériale de musique le 31 janvier 1814. Cette pièce de circonstance, improvisée à l'approche des armées alliées, servit à provoquer les manifestations contraires de l'esprit public; les uns voyant dans l'*Oriflamme* le drapeau tricolore, les autres saluant avec enthousiasme le retour des lis. La dernière représentation de cet acte, la onzième, eut lieu le 15 mars 1814.

ORIMONTE, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Cavalli, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1651.

ORION, opéra allemand, musique de Stvelzel, représenté à Naumbourg en 1712.

ORION, tragédie lyrique en cinq actes, en vers, précédée d'un prologue, paroles de Lafont, musique de Lacoste, représentée à l'Opéra le 17 février 1728. L'abbé Pellegrin collabora à cette pièce mythologique laissée inachevée par Lafont.

ORIONE, opéra italien, livret de Francesco Melosio, musique de Francesco Cavalli, représenté avec succès sur le théâtre royal de Milan en 1653, et repris à Venise en 1683.

ORIONE, OSSIA DIANA VENDICATA (*Orion ou Diane vengée*), opéra italien, musique de Jean-Chrétien Bach, représenté à Londres en 1763.

ORISMANE, OVVERO GLI SDEGNI DE GLI AMORI (*Orismane ou le mépris de l'amour*), opéra italien, musique de Leo, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1726.

ORISTEO, opéra italien, livret de Faustini, musique de Cavalli, représenté sur le théâtre de Saint-Apollinaire, à Venise, en 1651, repris à Bologne en 1656 avec l'addition d'un prologue et d'intermèdes par Niccolò Zoppio Turchi. L'excellent maître vénitien écrivit aussi la musique de cette nouvelle version.

ORITHIA, opéra italien, livret de Bisaccioni, musique de Sartorio, représenté sur le théâtre des Saints-Apôtres, à Venise, en 1650.

ORKAN, opéra allemand, musique de Schæffer (Charles), représenté sur le théâtre du prince d'Anhalt-Cœthen, à Pleiss, en 1805.

ORLANDO (*Roland*), opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1732.

ORLANDO FINTO PAZZO, opéra italien, livret de Grazio Braccioli, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Angiolo, de Venise, en 1714.

ORLANDO FURIOSO (*Roland furieux*), opéra italien, livret de Grazio Braccioli, musique de Bioni, représenté à Bade en 1724, et à Breslau en 1725.

ORLANDO FURIOSO, opéra italien, livret

de Grazio Braccioli, musique de Alberto Ristori, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1713.

ORLANDO, OVVERO LA GELOSA PAZZIA (*Roland, ou la Fureur jalouse*), opéra italien, livret de Sigismondo Capeci, musique de Scarlatti (Dominique), représenté sur le théâtre particulier de la reine Marie-Casimire de Pologne, à Varsovie, en 1711.

ORLANDO PALADINO (*le Paladin Roland*), opéra italien en trois actes, musique de F. Haydn, représenté à Vienne vers 1790.

ORMINDO, opéra italien, livret de Faustini, musique de Cavalli, représenté à Venise, sur le théâtre de San-Cassiano, en 1644.

ORMISDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1722, à l'occasion de la fête de l'empereur Charles VI.

ORMISDA, opéra italien, livret de Zeno, musique d'Orlandini, représenté sur le théâtre Malvezzi, à Bologne, en 1722.

ORMISDA, opéra italien, livret de Zeno, musique de Bartolommeo Cordans, représenté sur le théâtre San-Cassiano, à Venise, en 1728.

ORNOSPADE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1727.

ORO FA TUTTO (L') [*l'Or fait tout*], opéra italien, musique de Paër, représenté à Milan en 1793.

ORONISBE, opéra italien, livret et musique d'Antonio Draghi, représenté à Vienne en 1663.

ORO NON COMPRA L'AMORE (L') [*l'Or n'achète pas l'amour*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Venise en 1794.

ORO NON COMPRA L'AMORE (L') [*l'Or n'achète pas l'amour*], opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Milan vers 1774.

ORO SENZA ORO (*l'Or sans or*), opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Venise vers 1792.

ORONTA, opéra italien, livret de Stampa, musique de Orlandini, représenté à Milan, pendant le carnaval, en 1724.

ORONTA D'EGITTO, opéra italien, livret et musique de l'abbé Romolo Pignatta, représenté au théâtre d'Udine en 1705.

ORONTE DI MEMFI (*Oronte de Memphis*), opéra italien, livret de Stanzani, musique de Franceschini (Petronio), représenté sur le théâtre Formagliari, à Bologne, en 1676.

ORONTE RE DE' SCITI (*Oronte, roi des Scythes*), opéra italien, livret de Goldoni, musique de Galuppi, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1740.

ORONTEA, opéra italien, livret de Cicognini, mineur conventuel, musique de Cesti, représenté à Venise, sur le théâtre des Saints-Apôtres, en 1649. Cet ouvrage eut un très-grand succès. Il fut réimprimé en 1654, en 1662, en 1669 et en 1683.

ORONTEA, opéra italien, livret de Cicognini, musique de Mancini, représenté à Naples en 1728.

ORONTEA, REGINA D'EGITTO, opéra italien, livret de Cicognini, musique de Cerilli, représenté à Naples en 1654.

ORPHÉE, opéra en trois actes, avec un prologue, paroles de Duboullay, musique de Louis Lulli, représenté à l'Opéra le 8 avril 1690. Son frère, Jean-Baptiste Lulli, l'avait aidé dans la composition de cet ouvrage avant d'entrer au séminaire de Saint-Sulpice. Il n'eut aucun succès.

ORPHÉE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1702.

ORPHÉE, opéra allemand, musique de Henri Benda, représenté à Vienne en 1789.

ORPHÉE, opéra, musique de Cannabich (Charles), représenté à Munich en 1800.

ORPHÉE, grand ballet, avec des chœurs, musique de Winter, représenté à Londres en 1805.

ORPHÉE, opéra allemand, musique de Kanne, représenté à Vienne vers 1810.

ORPHÉE, opéra en trois actes, paroles de Moline, musique de Gluck, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 2 août 1774. La partition d'*Orphée* fut écrite à Vienne en 1764, sur un livret italien de Calzabigi. L'auteur sut tirer d'un des épisodes principaux des *Géorgiques* un poëme favorable à la musique. Les situations dramatiques y sont heureusement disposées,

et le souffle de Virgile y règne dans toute sa force. Le rôle d'Orphée fut écrit pour le célèbre sopraniste Guadagni. La traduction française fut faite par Moline avec assez d'habileté ; mais Gluck dut transposer la partie d'Orphée pour la voix de haute-contre du chanteur Legros, auquel il fit une concession plus regrettable encore en introduisant des notes d'agrément et des traits peu en rapport avec le caractère du rôle. Mme Pauline Viardot nous a rendu en partie les effets primitifs de la partition italienne grâce à une nouvelle transposition. Cette éminente artiste a obtenu dans cet ouvrage un succès d'enthousiasme, le plus grand peut-être de sa carrière théâtrale. *Orphée* forme, avec *Alceste* et les deux *Iphigénies*, les quatre assises de la gloire de Gluck. Joué à Parme, aux fêtes du mariage de l'infant, avec un succès sans précédent, cet opéra, traduit dans notre langue, obtint dix ans après le même succès à Paris ; il fut donné quarante-neuf fois de suite, au milieu de l'été.

Le premier acte s'ouvre par un chœur empreint d'une sombre tristesse, pendant lequel on rend les honneurs funèbres à Eurydice. Il est plusieurs fois interrompu par les accents déchirants d'Orphée. Le rhythme produit par l'effet des syncopes est d'une invention admirable. Resté seul avec sa douleur, Orphée lui donne un libre cours. Les deux strophes, entrecoupées de récitatifs, offrent une succession de mouvements à trois et à quatre temps qui expriment bien le désordre de ses pensées. Après l'ariette charmante chantée par l'Amour, le grand air paraît un peu long et trop chargé de vocalises. Depuis la première note jusqu'à la dernière, le deuxième acte est un chef-d'œuvre complet et une des productions les plus étonnantes de l'esprit humain. Le chœur des démons : *Quel est l'audacieux!* tour à tour gronde, s'irrite, éclate menaçant, s'apaise, s'éteint, comme vaincu et sympathique aux accents de la lyre d'Orphée. Quoi de plus émouvant que la phrase : *Laissez-vous toucher par mes pleurs?* En voyant un nombreux auditoire captivé par ce sujet mythologique, l'auditoire de nos salles de spectacle, si mêlé, si distrait, si frivole, transporté moralement sur la scène, on reconnaît la puissance réelle de la musique ; le compositeur a vaincu ses auditeurs comme son Orphée a soumis les démons. Nulle part, dans aucun ouvrage, l'impression n'est plus vraie, plus saisissante. L'acte des champs Elysées a aussi ses beautés. L'air d'Eurydice, le chœur des ombres heureuses, respirent un calme, une paix, une sérénité inaltérables. Là encore Gluck a trouvé dans la science du rhythme les effets les mieux appropriés à son sujet. Nous passons rapidement sur le duo qui suit et qui nous semble la partie faible du chef-d'œuvre, à l'exception de la phrase : *Fortune ennemie*, pour arriver à l'air incomparable : *Che faro senza Euridice;*

J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur !

dans lequel le compositeur s'est surpassé. Roger l'a de nouveau popularisé et Mme Viardot l'a interprété dignement lors de la reprise de cet ouvrage qui eut lieu au Théâtre-Lyrique le 19 novembre 1859. Toutes les formes du langage ont été épuisées pour louer la stupeur, la passion, le désespoir exprimés dans cette page sublime, qui n'est égalée que par les vers du poëte de Mantoue :

Vox ipsa et frigida lingua,
« Ah! miseram Eurydicen, » anima fugiente, vocabat ;
« Eurydicen, » toto referebant flumine ripæ.

ORPHÉE AUX ENFERS, opéra-bouffon en deux actes et quatre tableaux, paroles de M. Hector Crémieux, musique de M. Jacques Offenbach, représenté aux Bouffes-Parisiens le 21 octobre 1858. Cette parodie grossière et grotesque, qui commence par transformer Orphée en maître de violon, courant le cachet, pour finir par une danse populacière appelée vulgairement *cancan*, a obtenu un succès immense, général, dans toute la société européenne. Cette vogue a déjà duré plusieurs années et se renouvellera probablement encore. Cette pièce ayant valu à ses auteurs des avantages de toute espèce, même les faveurs honorifiques que le gouvernement décerne volontiers au succès, sinon toujours à ce qui est beau et utile, a servi de signal pour la fabrication de pièces du même genre, et tous les théâtres en ont été inondés au grand détriment du goût, de l'esprit et de l'art. L'opéra bouffon d'*Orphée aux enfers* a inauguré dans l'histoire de la musique une ère nouvelle. C'est une date. C'est le point de départ de toute une génération de compositeurs. Presque tous à l'envi ont gravité et gravitent encore autour de cet astre lumineux, qui à nos yeux n'est qu'un lampion fumeux répandant une lueur blafarde et exhalant une odeur malsaine. On n'a pas tardé à s'apercevoir qu'on était entré dans une voie funeste ; mais l'impulsion avait été trop fortement donnée pour qu'on pût y mettre un frein. La *Belle Hélène* est venue à son tour corroborer ce genre de bouffonnerie à ou-

trance qui remplace de parti pris les plaisirs de l'esprit et de l'oreille, les émotions du cœur, par les sensations et les excitations les plus grossières. Après avoir donné notre avis sur la nature de cette œuvre, nous ferons connaître brièvement la composition de la pièce et les détails de la partition. Orphée est un drôle qui déteste sa femme Eurydice. Celle-ci est, de son côté, une drôlesse qui se fait courtiser à la fois par le fabricant de miel Aristée, qui n'est autre que Pluton déguisé, et par Jupiter. Ce maître des dieux se change en mouche pour pénétrer dans la chambre d'Eurydice. Eurydice a aussi un amant transi dans la personne du fils d'un ancien roi de Béotie, appelé John Styx, *domestyx* de Pluton. Au moment où Orphée ramène des enfers sa femme Eurydice, malgré lui et malgré elle, *invitus invitam*, il reçoit de Jupiter un coup de pied olympien qui l'oblige à se retourner. Mais il ne peut pas dire : *omnis effusus labor*. Tous les dieux et déesses se livrent ensuite à une bacchanale échevelée, accompagnée de beaucoup de poussière et de bruit. *Orphée aux enfers* a été joué par Léonce, Désiré, Tayau, Bache, Mlles Tautin, Garnier, Macé, Enjalbert, Geoffroy, Chabert, Cico. On a dansé partout sur les motifs principaux de la partition, qui sont ceux des couplets du fils du roi de Béotie, d'Eurydice et d'Aristée, de la *Barque à Caron*, des galops et des morceaux d'ensemble. Plusieurs de ces mélodies ne manqueraient pas de charme et d'originalité si elles n'étaient associées au souvenir des scènes les plus grotesques et les plus indécentes.

ORPHÉE DANS LA THRACE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1709.

ORPHÉE ET EURYDICE, pastorale, paroles de Rinuccini, musique de Peri, représentée à Florence en 1600.

ORPHÉE ET EURYDICE, opéra en langue danoise, musique de Naumann, représenté à Copenhague en 1785.

ORPHÉE ET EURYDICE, opéra en deux actes, musique de Bachmann, représenté à Brunswick en 1798.

ORPHELIN (L'), opéra allemand, musique de M. Stolz, représenté au Thalia-Theater, à Vienne, en juillet 1858.

ORPHELIN ET LE BRIGADIER (L'), opéra-comique en deux actes, paroles de M. Paul de Kock, musique de Prosper de Ginestet, représenté à l'Opéra-Comique le 13 octobre 1827.

ORPHELINE DE GENÈVE (L'), mélodrame allemand, musique de Seyfried, écrit à Berlin vers 1835.

ORPHEUS DER ZWEYTE (*le Nouvel Orphée*), opéra en un acte, musique de Ditters, représenté à Vienne en 1787.

OSSIAN ou LES BARDES, opéra en cinq actes, paroles de Dercy et J.-M. Deschamps, musique de Lesueur, représenté à l'Opéra le 10 juillet 1804. Voyez les *Bardes*.

ORTOLANA CONTESSA (L'), opéra italien, musique de Buini, représenté à Bologne en 1730.

OSCAR ET MALVINA, opéra italien en deux actes, musique de Sampieri, représenté au théâtre Re, de Milan, en 1816.

OSCAR ET TINA, opérette, musique de Drechsler (Joseph), représentée à Vienne vers 1840.

OSIRIDE, opéra italien, musique de Naumann, représenté à Dresde vers 1775.

OSMANE, opéra, musique de J. Giordani, représenté à Bergame en 1785.

OSMANNO, DEY D'ALGERI, opéra italien, musique de Schuster, représenté à Dresde en 1800.

OSSEQUIO DELLA POESIA E DELLA STORIA (L'), opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1694.

OSSESSO IMAGINARIO (L') [*le Possédé imaginaire*], opéra italien, musique de F. Moretti, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1836.

OSTADE, opéra-comique, musique de Weigl, représenté avec succès à Vienne en 1806.

OSTERIA DI ANDUJAR (L') [*l'Hôtellerie de Andujar*], opéra italien, musique de Lillo, représenté à Naples en 1841.

OSTERIA DI MARECHIARO (L'), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1776.

OSTREGARO (L'), opéra italien en un acte, musique de Pavesi, représenté à Venise pendant l'automne de 1812.

OTAGE (L'), opéra allemand, musique de

Lindpaintner, représenté à Stuttgard en 1832.

OTHELLERT (*le Petit Othello*), parodie allemande, musique de A. Müller, représenté au théâtre An der Wien, à Vienne, vers 1828.

OTHELLO, opéra italien, livret tiré de la tragédie de Shakspeare, musique de Rossini, représenté pour la première fois sur le théâtre du Fondo, à Naples, pendant l'automne de 1816. Cet ouvrage, composé après le *Barbier de Séville*, montre toute la souplesse du génie de Rossini. Autant son dernier opéra offrait de saillies, de finesse et de grâce, autant celui-ci est énergique, pathétique et émouvant. C'est le plus remarquable de la seconde manière du maître, étant donné le style italien. Le génie de Shakspeare ne pouvait trouver une interprétation musicale plus fidèle dans le troisième acte surtout. Les récitatifs monotones de l'ancienne tragédie lyrique y sont remplacés par des récitatifs d'une forme nouvelle, variée et en harmonie avec le caractère dramatique des situations. L'orchestre remplace le clavecin dans l'accompagnement du récit, ce que Gluck avait d'ailleurs imaginé le premier. *Othello*, dans le genre dramatique, se place à côté de *Guillaume Tell* et de *Sémiramide*. Nulle part Rossini n'a mis plus de passion, et le reproche adressé à la musique italienne, de ne pas traduire scrupuleusement les situations dramatiques, doit tomber, en présence des beautés de premier ordre qu'offre cette partition. Au point de vue de l'instrumentation, elle est des plus remarquables. L'ouverture est une admirable symphonie. Le premier morceau que chante le More de Venise, au commencement du premier acte, est magnifique; il se compose de gammes ascendantes produisant le plus bel effet. Vient ensuite le fameux duo de la jalousie, entre Iago et Othello, dans lequel on admire l'andante : *No piu crudel un' anima*, aussi bien que l'allegro ; puis le trio entre Rodrigo, Desdemona et Othello; l'air de la malédiction paternelle et la prière. La romance de Desdemona : *Assisa al piè d'un salice*, connue sous le nom de la *Romance du saule*, est une inspiration des plus heureuses ; les rafales de vent et l'orage que l'orchestre exprime entre les deux strophes la rendent très-dramatique. Le rôle de Desdemona a eu pour interprètes mémorables Mmes Pasta et Malibran. Celle-ci chantait la phrase du finale : *Se'l padre m'abbandonna*, avec un accent si déchirant, que tous ceux qui l'ont entendue en ont conservé le souvenir. On dit que Garcia jouait le rôle d'Othello d'une manière si passionnée et si tragique, que sa fille craignait sérieusement qu'il ne la tuât. Mme Pasta débuta dans *Othello*, au Théâtre-Italien, le 5 juin 1821. L'opéra d'*Othello*, traduit en français par Alphonse Royer et Gustave Vaëz, fut représenté à l'Académie royale de musique le 2 septembre 1844. Cette tentative n'a pas réussi. La nature du sujet s'accommode mieux de la langue italienne, et celle de la musique à plus forte raison. Mme Stoltz et Duprez, contre toute attente, ont chanté les rôles de Desdemona et d'Othello avec un talent de vocalisation que le répertoire français ne leur avait pas encore fourni l'occasion de montrer. Duprez surtout était admirable dans le récitatif et le duo de la lettre, qu'il chantait avec Baroillhet, l'*Ira d'averso fato*. Levasseur, Octave, Mlle Méquillet, complétaient le personnel de la représentation. Au Théâtre-Italien, *Othello* n'a pas cessé de figurer en tête du répertoire courant. Avec Tamberlick pour interprète, il a semblé rajeuni.

OTHON L'ARCHER, opéra allemand, musique de Charles Reiss, représenté au théâtre de la Cour, à Hesse-Cassel, en septembre 1861.

OTTAVIANO, opéra italien, livret de Beregani, patricien de Venise, musique de Aldovrandini, représenté à Turin en 1697.

OTTAVIANO CESARE AUGUSTO, opéra italien, livret de Beregani, musique de Legrenzi, représenté sur le théâtre ducal, à Mantoue, en 1682.

OTTAVIANO IN SICILIA, opéra italien, musique de Poissl, représenté à Munich en 1812.

OTTAVIANO TRIONFANTE DI MARC-ANTONIO, opéra-bouffe italien, livret de Pompilio Miti, acteur comique, musique de Macari, représenté par les acteurs comiques du théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1735.

OTTO DER SCHÜTZ (*Othon l'archer*), opéra allemand, musique de Ferdinand d'Antoine, écrit à Cologne vers 1792.

OTTO MESE IN DUE ORE (*Huit mois en deux heures*), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Palerme en 1828.

OTTONE, opéra italien, livret de Frigimelica Roberti, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre Mantica d'Udine en 1696, et avec quelques changements en 1716, sur

le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise.

OTTONE, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1722.

OTTONE, opéra italien, livret de Salvi, musique de Gennaro d'Alessandro, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1740.

OTTONE AMANTE, AMOR E SDEGNO, opéra italien, livret de Boccardi, musique de Tavelli, représenté sur le théâtre San-Cassiano, à Venise, en 1726.

OTTONE IL GRANDE, opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Biego, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul de Venise en 1688.

OTTONE IN VILLA, opéra italien, livret de Domenico Lalli, musique de Vivaldi, représenté à Vicence en 1713, repris à Trévise en 1729.

OUI ou **LE DOUBLE RENDEZ-VOUS**, opéra en un acte, paroles de Goulard, musique de Solié, représenté à l'Opéra-Comique (salle Favart), le 29 août 1800.

OUT OF PLACE, opéra-comique anglais, musique de Braham, représenté à Londres vers 1825.

OVINSKA ou **LES EXILÉS EN SIBÉRIE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Villemontez, musique de Gaveaux, représenté au théâtre Feydeau le 30 décembre 1801.

OY AY AYE, bouffonnerie musicale, paroles de M. Moineaux, musique de M. J. Offenbach, exécutée par J. Kelm et Hervé, au théâtre des Folies-Nouvelles, en août 1855.

OZAMA IN INDIIS REX, drame latin, musique de Eberlin (Jean). Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des bénédictins de Salzbourg le 29 et le 31 août 1754.

OZIO FUGATO DALLA GLORIA (L') [*l'Oisiveté vaincue par la gloire*], opéra italien, musique de Bernasconi, représenté à Munich en 1754.

P

PACE DESIDERATA (LA), opéra italien, musique de Conti (Charles), représenté au théâtre Nuovo de Naples vers 1825.

PACE DI KLENTSCH (LA), opéra italien, musique de Rœsler, représenté à Prague vers 1799.

PACE FIGLIA DI AMORE (LA), opéra italien, musique de Altavilla, représenté au théâtre Nuovo de Naples vers 1847.

PACE FRA TOLOMMEO E SELEUCO (LA) [*la Paix conclue entre Ptolémée et Seleucus*], opéra italien, livret de Morselli, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise en 1691, et à Ferrare en 1696.

PACE GENEROSA (LA), opéra italien, livret de l'abbé Silvani, musique de Antonio Ziani, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1700.

PACE PER AMORE (LA), opéra italien, livret de Schietti et de Buini, musique de Buini, représenté sur le théâtre Formagliari de Bologne en 1725.

PACE PER AMORE (LA), opéra italien, musique de Chelleri, représenté au San-Mosè de Venise en 1719, puis à Vicence.

PACE TRA GLI AMICI (LA), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Brescia vers 1768.

PACHA (LE), opérette en un acte, paroles de M. Nuitter, musique de M. Barbier, représenté aux Folies-Nouvelles en mars 1858. Cet ouvrage réussit peu.

PACHTBRIEF (DER) [*le Bail*], opéra allemand, musique de Gleissner, représenté à Munich vers 1814.

PADILLO LE TAVERNIER, opéra-comique en un acte, musique de Vivier, représenté au théâtre Royal de Bruxelles en mai 1857.

PADRE DELLA DEBUTANTE (IL) [*le Père de la débutante*], opéra italien en deux actes, musique de Gabrielli (le comte Nicolas), représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1839.

PAESE DELLA CUCAGNA (IL) [*le Pays de Cocagne*], opéra italien, livret de Goldoni,

musique de Galuppi, représenté à Venise en 1750, et repris plusieurs fois.

PAGAMIN, opéra italien, musique de Porta (Bernardo), représenté à Louvois vers 1791.

PAGAMIN DE MONEGUE, opéra-comique, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1793.

PAGE (LE), opéra-comique, musique de J.-A. Just, représenté à Amsterdam vers 1787.

PAGE (LE), opéra allemand, musique de Conradin Kreutzer, représenté, avec succès, sur le théâtre de Grætz, en Autriche, en 1846. Conradin Kreutzer fut peu après appelé à diriger l'orchestre au théâtre de la Porte-de-Carinthie, à Vienne.

PAGE DE MADAME MARLBOROUGH (LE), opérette en un acte, paroles de M. Vierne, musique de M. Frédéric Barbier, représentée aux Folies-Nouvelles en novembre 1858. C'est une bluette amusante, semée de quelques mots spirituels et accompagnée d'une musique piquante. Le vieil air de Marlborough a été varié par l'auteur d'une manière originale.

PAGES DE LOUIS XII (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Villeneuve et Barrière, musique de M. de Flottow, représenté sur le théâtre de la Renaissance dans le mois de février 1840. La musique de cet ouvrage a paru agréable, et on a surtout applaudi un morceau d'ensemble bien réussi dans la scène du colin-maillard.

PAGES DU DUC DE VENDÔME (LES), opéra-comique en un acte, musique de Gyrowetz, représenté à l'Opéra impérial de Vienne en 1808.

PAGES DU DUC DE VENDÔME (LES), opéra comique allemand, musique de Blum, représenté à Berlin vers 1819.

PAGODE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Fauconnier, représenté à l'Opéra-Comique le 26 septembre 1859. Il y a des idées neuves et originales dans cet ouvrage, et on les distingue à travers les recherches d'une ingénieuse instrumentation. Il y a même un très-bon duo de deux basses, entre Fadidjou et Sanders, chanté par Barielle et Troy. Les autres rôles ont été joués par Jourdan, Mlles Bousquet et Geoffroy.

PAIX (LA), opéra-ballet en trois actes et prologue, par Roy, musique de Rebel et Francœur, représenté à l'Opéra le 29 mai 1738.

PAIX ET L'AMOUR (LA), opéra-comique en un acte, musique de Lemière de Corvey, représenté au théâtre Molière, à Paris, en 1798.

PALADINS (LES), opéra-ballet en trois actes, paroles de Monticour, musique de Rameau, représenté à l'Académie royale de musique le 12 février 1760. Cet ouvrage n'eut que quelques représentations. Rameau prétendit qu'on n'avait pas eu le temps de goûter sa musique, et se servit de cette expression : « La poire n'est pas mûre » Une actrice, Mlle Carton, répondit : « Cela ne l'a pourtant pas empêchée de tomber. »

PALAIS LUCYFERA (*le Palais de Lucifer*), opéra polonais, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1811.

PALLADE TRIONFANTE IN ARCADIA (*le Triomphe de Pallas en Arcadie*), opéra italien, livret de Mandelli, musique de Ristori, représenté sur le théâtre de San-Samuele, à Venise, en 1714.

PALAZZO DELLE FATE (IL) [*le Palais des fées*], opéra italien, musique de Palma, représenté à Naples vers 1815.

PALLADIO CONSERVATO (IL) [*le Palladium sauvé*], opéra italien, livret de Métastase, musique de Schauensée, représenté à Turin en 1743. On sait que l'emblème de Pallas, connu dans l'antiquité sous le nom de palladium, fut transporté de Troie dans le Latium et confié aux soins vigilants des vestales. La croyance populaire attachait à la conservation de ce précieux gage le salut du peuple romain. Il arriva que, pendant la première guerre punique, un incendie éclata dans le temple où le palladium était déposé. La terreur superstitieuse du peuple égalait l'effroi des vestales. On crut que le dernier jour de Rome était venu ; mais Métellus, vainqueur des Carthaginois, préférant le salut de tous à sa propre vie, s'élance au milieu de l'incendie, pénètre dans le temple et en retire le palladium préservé des flammes. En traitant ce sujet, Métastase a fait un tour de force. Il ne met en scène que trois personnages, trois vestales, et il a su mettre dans leur langage tant d'émotion, de mouvement, qu'on assiste sans le voir au spectacle que devait offrir la ville de Rome dans ce moment funeste. Les

airs sur lesquels l'attention doit se porter dans cet ouvrage sont les suivants : *Parto, ma il cor tremante*, par Erennia; *Ah su gli occhi ancor mi stanno*, par Clelia; *Rise il ciel co' raggi usati*, par Albina ; *Ma chi sara quell' empio*, par Erennia; *Pria di sanguigno lume*, par Clelia, et le chœur final en l'honneur de Metellus :

Scenda, o Dei, l'Eroe promesso
Dalla stella sua natia
Lieto viva, e sempre sia
Vostra cura, e vostro amor.
Date a lui, pietosi Dei,
Lunghi giorni avventurosi ;
E a' suoi giorni o Dei pietosi,
Aggiungete i nostri ancor.

Métastase a imité ici Corneille et a traduit ces deux vers, que Cinna adresse à Auguste :

Puisse le grand moteur des belles destinées,
Pour prolonger vos jours, retrancher nos années !

PALLADIO IN ROMA (IL) [*le Palladium à Rome*], opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Antonio Draghi, représenté à Vienne en 1685, à l'occasion du mariage de Maximilien-Emmanuel, duc de Bavière, avec Marie-Antoinette, archiduchesse d'Autriche.

PALLONE AEROSTATICO (IL) [*le Ballon*], opéra italien, musique de Palma, représenté à Naples vers 1810.

PALMA, opéra historique, musique de Witt, représenté à Francfort vers 1797.

PALMA ou **LE VOYAGE EN GRÈCE**, opéra-comique en deux actes, paroles de Lemontey, musique de Plantade, représenté à Feydeau le 22 août 1798.

PALMA D'AMORE (LA), fable dramatique, livret de Berni, musique de Mattioli, représentée sur le théâtre de San-Lorenzo, à Ferrare, en 1650, pendant le carnaval. Dans ce genre de pièces de circonstance, on déployait un luxe extraordinaire de décoration et on faisait usage de machines dont la description détaillée, qu'on trouve dans les ouvrages du temps, atteste la complication et la supériorité sur tout ce qui se fait depuis longtemps sur nos théâtres.

PALMER ET AMALIE, opéra allemand, musique de Cannabich (Charles), représenté à Munich en 1800.

PALMERINI, opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Venise en 1694.

PALMIRA, opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1795.

PALMIRA, opéra en deux actes, musique de Stabile, représenté au théâtre Saint-Charles le 3 décembre 1836.

PALMITELLA MARITATA, suite d'**IL VENTAGLIO**, du même auteur, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1832.

PALMYRE ou **LE PRIX DE LA BEAUTÉ**, opéra-comique, musique de Légat de Furey, amateur, et élève de Rameau, écrit vers 1780 et exécuté dans des réunions privées.

PAMELA MARITATA (LA), opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Venise vers 1791.

PAMELA NUBILE (LA), opéra italien, musique de Generali, représenté à Venise en 1802.

PAN ET SYRINX, opéra anglais, musique de Galliard, représenté à Hay-Market, à Londres, en 1713.

PANDOLFO, opéra italien, musique de Scolari, représenté à Venise en 1745.

PANDORA (LA), drame, musique de Orsino, représenté au Collége des nobles, à Naples, en 1690.

PANDORE, mélodrame, paroles de d'Aumale de Corsenville, musique de Beck, représenté au théâtre de Monsieur le 2 juillet 1789.

PANDURI (I) [*les Pandours*], musique de Brancaccio, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1843.

PANIER ENCHANTÉ (LE), opéra, musique de Drechsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1812.

PANIER FLEURI (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 6 mai 1839. La trivialité du sujet contraste avec la rare élégance de la musique de M. Ambroise Thomas. Mme veuve Beausoleil joue un peu le rôle de la *Mère Grégoire*, chansonnée par Béranger, même après le retour inattendu du hussard Beausoleil, son mari, qu'on avait cru mort. Le *Panier fleuri* est l'enseigne de l'auberge tenue par ce couple accommodant. Il ne saurait y avoir de la franche gaieté dans la représentation d'un tel livret. Nous citerons, parmi les morceaux les plus jolis de la partition, le duo chanté par Chollet et Mlle Prévost : *J'ai bien appris à te connaître ;* l'air militaire : *Mes beaux seigneurs*, et le quatuor final : *A la consigne sois fidèle.* Ric-

quier jouait un rôle de greffier avec une verve très-comique. Cet ouvrage a été repris au Théâtre-Lyrique en 1854.

PANIERE D'AMORE (IL), opéra italien, livret imité de la pièce : *Bonsoir, monsieur Pantalon*, musique de Federico Ricci, représenté à Vienne en juin 1853. Chanté par Fraschini, de Bassini, Scalese, Mmes Medori et de Merie.

PANTAGRUEL, opéra-bouffe en deux actes, paroles de Henri Trianon, musique de M. Labarre, représenté à l'Opéra le 24 décembre 1855. Notre première scène lyrique ne peut tolérer la bouffonnerie rabelaisienne. Elle peut s'accommoder de situations comiques, tempérées par la grâce, et encore rarement. La pièce de *Pantagruel* est tombée à plat dès la première représentation, et l'excellent musicien a été encore victime du choix d'un médiocre livret. L'ouverture, le chœur des écoliers, l'air de Panurge et les détails de l'orchestration ont recueilli les suffrages des amateurs. Les rôles ont été joués par Obin, Boulo, Belval, Marié, Mme Laborde et Mlle Poinsot, cette dernière portant le costume de Pantagruel.

PANTHEA, grand opéra en trois actes, musique de Conradin Kreutzer, écrit en 1810. La représentation, qui devait avoir lieu à Vienne, en a été interdite.

PANTHÉE, opéra-ballet en cinq actes, paroles de Lafare, musique de Philippe, duc d'Orléans, et de Gervais, représenté par l'Académie royale de musique, dans les appartements du Palais-Royal, le 15 mars 1709.

PANTHÉE, opéra en quatre actes, musique de Reichardt, représenté à Paris en 1786.

PANTINS DE VIOLETTE (LES), opéra-bouffe en un acte, paroles de M. Léon Battu, musique de A. Adam, représenté aux Bouffes-Parisiens le 29 avril 1856. C'est une gentille partition. Dans ce milieu de pierrots, de polichinelles, de magiciens et de Colombines, le compositeur est à son aise. Ses mélodies claires et faciles, son instrumentation fine et déliée sont à leur place et produisent un effet très-agréable. On a applaudi à juste titre l'air de Violette à son serin : *Canari, mon chéri ;* le rondo d'Alcofribas : *En ce monde, à la ronde*, et l'air : *Pierrot, joli pantin.*

PANTOUFLE (LA), opéra-comique en un acte, musique de Rochefort (Jean-Baptiste), représenté à Montansier vers 1780.

PANTOUFLES (LES), opéra allemand en un acte, musique de Bierey, représenté à Breslau en 1810.

PANURGE DANS L'ÎLE DES LANTERNES, comédie-opéra en trois actes, en vers, paroles du comte de Provence et de Morel de Chedeville, musique de Grétry, représentée à l'Opéra le 25 janvier 1785. Grétry dit naïvement dans ses *Essais*, à propos de cet ouvrage : « *Panurge* est le premier ouvrage entièrement comique qui ait paru avec succès sur le théâtre de l'Opéra, et j'ose croire qu'il y servira de modèle. » Le sujet est tiré de Rabelais, et cependant le livret a semblé monotone et sans gaieté, comme toutes les pièces ayant la même origine. L'ouverture, qui est des plus médiocres, a paru si belle à son auteur, qu'il l'a reprise à la fin de l'opéra pour accompagner le ballet. La tempête qui jette Panurge sur le rivage de l'île des Lanternes est rendue d'une façon puérile. Quelques passages du poëme expriment assez bien le caractère de Panurge, pour lequel « le présent seul existe ; » entre autres celui-ci :

Ne te souvient-il plus que tu fus marié ?
— O ciel ! en voyageant, je l'avais oublié.

Mais Grétry manque de sens lorsqu'il affirme que ce comique est digne de Molière. Molière et Rabelais, quel contraste ! Gardel avait réglé les danses, et Laïs chanta le rôle de Panurge. Nous venons de relire la partition et nous ne trouvons rien à citer. C'est une des erreurs du charmant maître liégeois.

PAOLINA E SUSETTA, opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté en Italie vers 1805.

PAOLO E VIRGINIA (*Paul et Virginie*), opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Venise en 1789. M. Fétis donne à cet ouvrage la date de 1787 ; or, ce ne fut qu'en 1788 que Bernardin de Saint-Pierre publia le roman de *Paul et Virginie*. En supposant que le succès qu'obtint ce charmant livre ait immédiatement passé les Alpes, nous croyons que la partition de Tarchi n'a pu être représentée qu'en 1789. Aux quatre opéras italiens inspirés par ce roman, nous n'avons trouvé à ajouter que deux ouvrages français et un anglais.

PAOLO E VIRGINIA, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie vers 1792.

PAOLO E VIRGINIA, opéra italien, musique de Migliorucci, représenté au théâtre Carcano, à Milan, en 1813.

PAOLO E VIRGINIA, opéra italien en trois actes, musique de Aspa, représenté à l'ouverture du théâtre Metastasio, à Rome, le 29 avril 1843.

PAOLO EMILIO, opéra italien, livret de Rossi, musique de l'abbé Romolo Pignatta, représenté au théâtre situé sur le canal royal de Venise en 1699. Ce fut la dernière pièce jouée sur ce théâtre, qui fut détruit. La troupe alla donner *Paolo Emilio* sur la scène de Saint-Fantime.

PAOLO IN ATENE (SANTO) [*Saint Paul à Athènes*], drame sacré, livret de l'abbé Pasquini, musique de Bonno, représenté dans la chapelle royale de l'empereur Charles VI, à Vienne, en 1740.

PAOLO MONTI, opéra italien, musique de Filippo Zapata, représenté à Bologne le 28 mai 1862.

PAPAGEI UND GAUS, opéra allemand, musique de Haibel, représenté à Vienne vers 1794.

PAPILLOTES DE MONSIEUR BENOIST (LES), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Henri Reber, représenté à l'Opéra-Comique le 28 décembre 1853. C'est une œuvre de goût, pleine de science et de sentiment. En voici le sujet : Deux jeunes gens, qui se croient frère et sœur et dans une position de fortune très-modeste, ont pour voisin un brave et digne homme, M. Benoist, qui joue du violon. Il est très-bien accueilli par les jeunes ouvriers, et même si bien, qu'il se croit un instant aimé de Suzanne, qui lui a dit en plaisantant qu'elle ne voulait pas d'autre mari que lui. Cependant Benoist se souvient de son premier, de son unique amour. Il avait adressé une déclaration en vers à une charmante fille qui habitait une chambre vis-à-vis de la sienne. Le madrigal avait été accepté. Le lendemain la belle se met à la fenêtre; une de ses papillotes est enlevée par le vent. Notre poëte amoureux s'en empare; mais quelle est sa stupéfaction lorsqu'il reconnaît un fragment de sa déclaration! Aussi, depuis ce temps, il doute fort de lui-même et des sentiments qu'il peut inspirer. Il a raison, car l'ouverture d'une boîte, renfermant un testament, fait connaître que Suzanne n'est pas la sœur d'André. Tous deux pleuraient à la pensée de se quitter. C'est de grand cœur qu'ils s'épousent, et le brave Benoist retourne à sa mansarde avec son violon. Ce dernier personnage a été créé par Sainte-Foy avec un talent achevé de comédien. Tous les morceaux qui composent la partition de M. Reber ont du caractère, expriment avec vérité la situation, le sentiment intime des personnages. La mélodie est toujours distinguée, et l'harmonie d'un intérêt soutenu. La facture a les apparences de la simplicité, ce qui a fait accuser la manière du compositeur d'affectation et de parti pris. C'est à notre avis une erreur. Il y a dans les accompagnements une dépense considérable de connaissances symphoniques et d'arrangements ingénieux. Grétry et Haydn semblent revivre dans le style dramatique de M. Reber. Ce n'est pas un faible mérite que d'évoquer de telles ombres. Nous signalerons, parmi les morceaux saillants, la romance de M. Benoist, les couplets d'André : *Suzanne n'est plus un enfant ;* le dialogue entre la voix de Suzanne et le violon de M. Benoist ; le duo du partage du mobilier maternel et un dernier duo d'amour. Le compositeur a traité l'orchestration avec une grande sobriété, sans y employer les cuivres. Les rôles ont été créés par Sainte-Foy, Couderc et Mme Miolan-Carvalho. La partition a été arrangée pour piano et chant par M. Vauthrot.

PAPIRIUS, opéra allemand, musique de Stefani, représenté à Varsovie en 1808.

PAPPA MOSCA, opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Vienne en 1788.

PÂQUERETTE, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Grangé et Larounat, musique de M. Duprato, représenté à l'Opéra-Comique le 2 juin 1856. Il s'agit, dans la pièce, d'une jeune fille bretonne que son tuteur, le vieux soldat Christophe, veut faire épouser à Banalec, qui est fils d'un fermier, et d'une niaiserie complète. La jeune Pâquerette est, de son côté, d'une naïveté telle, que le vieux troupier croit devoir inviter Gaston de Beaupré, ancien officier de son régiment, à servir d'intermédiaire entre les fiancés. Cet officier vient en Bretagne pour épouser une riche châtelaine; mais, en s'acquittant consciencieusement de son emploi, il est lui-même épris de la grâce et de l'innocence de Pâquerette, la préfère à la riche héritière, et la demande en mariage aux yeux de Banalec stupéfait. La musique a paru montée d'un ton au-dessus du livret, tant sous le rapport de la solennité de certaines phrases nullement en rapport avec le sujet que sous celui de l'instrumentation, trop chargée de cuivres. On a remarqué la chanson de Ba-

nalec : *Ah! j' sis-t-y content !* et le finale. Distribution : Gaston, Jourdan ; Banalec, Sainte-Foy ; Bernard, Nathan ; Pâquerette, Mlle Henrion.

PAQUITA, opéra allemand, musique de Dessauer, représenté à Vienne en 1851. Le rôle de Paquita a été interprété avec succès par la prima donna Mlle Zerr. Joseph Dessauer, fils d'un banquier de Prague, s'est distingué en Allemagne par une organisation musicale exceptionnelle et une mémoire prodigieuse.

PARADE (LA), opérette, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Emile Jonas, représentée aux Bouffes-Parisiens le 2 août 1856.

PARADIS DE MAHOMET (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Mélesville, musique de Kreubé et Kreutzer, représenté à Feydeau le 23 mars 1822.

PARAGRAPH : KAES (THE), opéra-comique anglais, musique de Braham, représenté à Drury-Lane, à Londres, vers 1810.

PARAGUASSÙ, poëme lyrique en trois parties, musique de MM. O'Kelly et de Villeneuve, représenté au Théâtre-Lyrique le 5 août 1855, au bénéfice de l'Association des artistes musiciens. Cet ouvrage, dont l'action se passe au bord de la rivière des Amazones, a été interprété par Junca, Dulaurens et Mme Deligne-Lauters. On a remarqué un joli duo entre Paraguassù et Diego. Des fragments de cette œuvre ont été exécutés dans la salle Pleyel, en 1864, par la Société de Sainte-Cécile.

PARATAGIO (IL) **OSSIA IL CACCIATOR DELUSO** (*le Chasseur trompé*), opéra italien en deux actes, musique de Jomelli, représenté par l'Académie royale de musique le 23 septembre 1753.

PARDON DE PLOËRMEL (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de J. Meyerbeer, représenté à l'Opéra-Comique le 4 avril 1859. Le livret, qui traite une paysannerie bretonne triste, ennuyeuse au possible, a offert néanmoins au grand musicien l'occasion de déployer une variété infinie d'effets. La contexture de la pièce est telle, qu'il en résulte une suite de tableaux que Meyerbeer a décrits avec cette science, cette habileté, ce luxe de détails étudiés qui, à défaut même de l'inspiration, rendent toujours ses opéras intéressants et excitent à juste titre l'admiration des connaisseurs. Le *Pardon de Ploërmel* a été joué sur les théâtres étrangers sous le nom de *Dinorah*, avec un succès durable. Dans le premier acte, on remarque tout d'abord le thème plein de fraîcheur du chœur des paysans et paysannes : *le Jour radieux se voile à nos yeux*, et l'ensemble des six voix de femmes sur un rhythme nouveau et original. La course de la chèvre de Dinorah est ingénieusement imitée par l'orchestre ; les couplets de Corentin, à deux mouvements, sont assez bizarres. Ecrits en vers de neuf syllabes, sur la demande du maître, ils n'en paraissent pas plus harmonieux à l'oreille :

> Dieu nous donne à chacun en partage
> Une humeur différente ici-bas.
> Il en est qui sont pleins de courage ;
> Moi, je suis de ceux qui n'en ont pas.

L'harmonie, successivement majeure et mineure, déroute l'oreille sans la charmer, et l'allegretto qui suit n'est rien moins que plaisant. Le duo entre Dinorah, la folle, et Corentin, le poltron, cause plus de malaise que de plaisir. La situation est forcée, la musique l'exprime trop bien. Dans ces sortes de cas, les compositeurs italiens laissent l'esprit divaguer et la raison de côté ; ils s'adressent à l'oreille, quelquefois à la virtuosité, et ils font bien ; le public ne s'ennuie pas. L'air de baryton : *O puissante magie*, est très-remarquable par son énergie, rendue plus sensible par l'introduction d'une belle phrase en *mi* majeur pleine de tendresse. Le premier acte est terminé par un trio élégant et gracieux, accompagné d'un effet lointain d'orage qui prépare aux péripéties du second acte. Ce second acte a une scène charmante, poétique ; c'est une vraie trouvaille. C'est elle qui a décidé du succès de l'ouvrage ; c'est elle qui a fait pardonner aux auteurs d'avoir groupé tant d'idées, d'efforts, de traits ingénieux autour d'une légende stupide. Nous voulons parler de la *Valse de l'ombre*. La lune éclaire la scène. La pauvre Dinorah croit voir dans son ombre un être mystérieux avec lequel elle veut danser, et elle danse en chantant. La mélodie de cette valse est distinguée, vive et instrumentée avec un goût exquis. Le retour du thème principal y est ménagé fort habilement. Quant aux effets d'orage, à la rupture du pont, à l'irruption des eaux, aux sauts de la chèvre et de Dinorah elle-même, tout cela est puéril et sans grand effet sur le public, parce que les personnages de Corentin et de Hoël lui sont antipathiques, et que l'idée de faire de la pauvre folle une victime est trop odieuse. C'est

donc en vain que Meyerbeer a écrit son beau trio dramatique. C'est de l'or jeté dans un torrent. Fidèle à son système d'oppositions et de contrastes, Meyerbeer qui, par ses exigences polies et tenaces, finissait par être plus auteur du livret de son opéra que les auteurs eux-mêmes, a voulu qu'au déchaînement des éléments produit au second acte succédassent le calme, la sérénité, les images du bonheur champêtre. Une fanfare, exécutée par cinq cors, précède l'air du chasseur : *En chasse! le jour est levé*, dont la coupe est originale et la mélodie franche et bien accentuée. On entend ensuite un air de faucheur, puis un duo de deux jeunes bergers, enfin une prière en quatuor. La romance du baryton : *Ah! mon remords te venge de mon fol abandon*, est un morceau d'expression dans le caractère de l'air de l'*Etoile du Nord : Pour fuir son souvenir ;* la mélodie est distinguée, pleine de sentiment et de passion. Le duo qui amène le dénoûment, ainsi que le finale, est traité avec une science dramatique consommée. Les défauts de cet ouvrage tiennent beaucoup plus du poëme que de la partition ; mais le grand compositeur ne doit pas en être plus complétement absous que de sa participation au livret de l'*Africaine*. Le sens littéraire et le goût n'étaient pas chez lui à la hauteur du génie musical. Les deux rôles principaux, de Dinorah et de Hoël, ont été créés par Mme Cabel et par Faure; celui de Corentin, par Sainte-Foy. Bareille a dit le chant du chasseur, Warot celui du faucheur. Les rôles accessoires de pâtres, de chevrières, etc., ont été tenus par Mlles Bélia, Breuillé, Decroix et Dupuy, et par Lemaire et Palianti.

PARENTELA RICONOSCIUTA (LA) [*la Parenté reconnue*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Florence en 1785.

PARENTI RIDICOLI (I) [*les Parents ridicules*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1833.

PARENTS D'UN JOUR (LES), opéra-comique en un acte, paroles d'Amédée de Beauplan, musique de Benincori, représenté à Feydeau, le 7 novembre 1815.

PARIA (LE), opéra italien, musique de Carafa (Michel), représenté à Venise en février 1826.

PARIA (IL), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1829.

PARIA (LE) ou **LA CHAUMIÈRE INDIENNE**, opéra en deux actes, paroles de Demoustier, d'après le roman de Bernardin de Saint-Pierre, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau le 8 octobre 1792.

PARIDE (*Pâris*), opéra italien, paroles et musique de Bontempi, représenté dans le Brandebourg en 1662.

PARIDE, opéra italien, livret de Muazzo, patricien de Venise, musique de Orlandini, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1720.

PARIDE, opéra italien, livret de Muazzo, musique de Casella (Pierre), représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1790.

PARIDE ED ELENA, opéra italien, paroles de Calzabigi, musique de Gluck, représenté à Vienne en 1769.

PARIDE IN IDA, opéra italien, livret de Mazzari, musique de Manza et de Coletti, représenté sur le théâtre de Sant' Angiolo, à Venise en 1706, repris en 1719 à Padoue et à Bologne, avec une musique arrangée par Mendozzi, sous ce titre : *I due rivali in gara, ossia paride in Ida.*

PARISINA, opéra en trois actes, livret de Romani, musique de Donizetti, représenté pour la première fois, à Florence, en 1833, et au Théâtre-Italien, de Paris, le 24 février 1838. Le sujet a été emprunté au poëme de lord Byron. Azzo, seigneur de Ferrare, a fait mourir Mathilde, sa première femme, dont il soupçonnait la fidélité. Il a épousé ensuite la jeune et belle Parisina, et il ne tarde pas à acquérir la preuve qu'il ne possède pas son cœur. Un compagnon d'enfance, Hugues est son nom, lui a inspiré de tendres sentiments qu'elle étouffe cependant de son mieux. Hugues s'est distingué dans les combats sous les yeux d'Ernest, général du prince de Ferrare; il est vainqueur dans un tournoi, et reçoit la couronne des mains de Parisina. La pauvre femme laisse échapper, pendant son sommeil, le nom du bien-aimé. Les deux amants sont arrêtés par l'ordre de Azzo, et condamnés à la mort. Ernest lui révèle alors que Hugues est son propre fils, et que Mathilde en mourant le lui a confié; mais le père et le fils apprennent un tel secret avec un redoublement de haine l'un contre l'autre. Cette scène est épouvantable, odieuse. Azzo révoque la sentence de mort, et ordonne à Ernest de conduire Hugues loin de Ferrare. Un dernier témoignage de tendresse qu'il surprend met le comble à sa

fureur. Au moment où Parisina fait sa prière, il paraît et lui annonce que sa vengeance est satisfaite ; le fond du théâtre s'ouvre, et on voit le cadavre de Hugues ; Parisina tombe inanimée sur le corps de son amant. De telles situations sont trop fortes et trop effroyables pour convenir à la musique. Donizetti s'en est toutefois tiré avec honneur ; le finale est conçu de la manière la plus dramatique. Nous rappellerons aussi le chœur de femmes du premier acte, le duo entre Parisina et Hugues, chanté par la Grisi et Rubini, ainsi qu'un autre duo entre la même cantatrice et Tamburini. Cet ouvrage a été écrit pour Coselli, Duprez et Mlle Ungher.

PARISINA, opéra, musique de Bennett, représenté à Londres vers 1839.

PARNASSE (LE), ballet en cinq entrées, représenté à l'occasion de la naissance du dauphin, à Versailles, sur la Cour de marbre, le mercredi 5 octobre 1729, et ensuite sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Comme cet ouvrage a été composé des morceaux qui étaient alors les plus goûtés, nous pensons qu'il y aura quelque intérêt à les faire connaître, ainsi que les noms des interprètes. La première entrée, le *Parnasse*, a été tirée du prologue de *Bellérophon*, de Lulli : *Muses, préparez vos concerts;* de celui de *Phaéton*, de Lulli : *Un héros qui mérite une gloire immortelle*, et du chœur d'*Isis*, de Lulli : *Célébrons son grand nom.* Acteurs : Chassé et Thévenard. La seconde entrée, intitulée la *Muse lyrique*, a eu pour interprètes Mlles Le Maure et Antier. On y chanta un air extrait du *Retour des dieux*, paroles de Tannevot, musique de Colin de Blamont : *Peuples soumis au pouvoir de Louis*, et un air du *Carnaval de Venise*, paroles de Regnard, musique de Campra : *Si canti*, *si goda.* La troisième entrée mit en scène un berger, Dangerville, et trois bergères, Mlles Antier, Le Maure et Pélissier, qui chantèrent une idylle : les *Présents des dieux : Habitants fortunés des rives de la Seine*, paroles de l'abbé Pellegrin, musique de Colin de Blamont. La *Muse héroïque* est le titre de la quatrième entrée. Chassé, Mlles Antier, Eremans, Lenoir, chantèrent des fragments d'*Amadis de Gaule* de Lulli, de la pastorale d'*Issé* de Destouches, des *Présents des dieux* et des *Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont. Enfin le *Génie de la France*, cinquième entrée, a été formé de fragments tirés de *Phaéton*, de l'*Idylle de Sceaux*, du ballet des *Eléments* de Lalande et Destouches, et du ballet des *Stratagèmes de l'amour* de Destouches. On voit qu'en 1729 on faisait encore à Lulli la part du lion, et c'était justice. Ce *plain-chant*, cette *psalmodie*, dont se moque si agréablement Castil-Blaze, était le genre de musique qui convenait le mieux à ces pompeuses représentations, et ces récitatifs pleins de noblesse n'étaient pas si éloignés qu'on le croit généralement de la déclamation lyrique de Gluck. Ajoutons que des intermèdes nombreux et gracieux étaient habilement ménagés dans ces tragédies lyriques.

PARNASSO ACCUSATO E DIFESO (IL), opéra italien, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick en 1768.

PARNASSO ACCUSATO E DIFESO (IL) [*le Parnasse accusé et défendu*], opéra italien, livret de Métastase, musique de Gluck, représenté à Schœnbrunn en 1765. Gluck, dont les partisans des doctrines musicales nouvelles ne craignent pas d'invoquer l'autorité en faveur de leur système antimélodique, a été le moins Allemand des Allemands. Il professait même pour sa langue maternelle une sorte d'aversion et il lui a sans cesse préféré la langue italienne, jusqu'au jour où le bailli Du Rollet écrivit pour lui des livrets d'opéras français. Le *Parnasso* est une pièce de circonstance écrite pour célébrer l'anniversaire de la naissance de l'archiduchesse Elisa. Jupiter, Apollon, la Vertu, la Vérité, le Mérite sont les acteurs. Les fadeurs que débitent ces personnages sont heureusement interrompues par quelques jolies strophes poétiques dont nous citerons les principales : *No, con torbi da sembianza; Riposò dal di primièro; Più d'ogni altro in suo cammino; Se la menzogna è lode; Finta è l'immago ancora;* le chœur *Ah di Pindo l'insana favella; Non può darsi più fiero martire; Dal capitan prudente; E' un dolce incanto;* le chœur : *Solo e degno di questi sudori; Si van desio non muove; Lo stuol, che Apollo onora*, et le chœur final : *Di sue lodi il suon verace.* Il y a dans cet ouvrage trois chœurs organisés : le chœur des Divinités de l'Olympe, celui des Génies et celui des Muses.

PAROLA D'ONORE (LA) [*la Parole d'honneur*], opéra en un acte, musique de Dominique Tritto, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, le 27 septembre 1815.

PAROLA DI MATRIMONIO (LA) [*la Promesse de mariage*], opéra italien en un acte, musique de Gabrielli (le comte Nicolas), représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1837.

PARRUCHIERE (IL) [*le Perruquier*], opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Berlin en 1793.

PART DU DIABLE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 16 janvier 1843. Cet ouvrage charmant a inauguré, à notre avis, la troisième manière du chef de l'école française. Les ouvrages que ce compositeur fit représenter de 1820 à 1830 se firent remarquer par la simplicité, la naïveté de la mélodie, tels sont : la *Bergère châtelaine*, le *Maçon*, la *Fiancée*. La variété des effets, la science des combinaisons du rhythme, la finesse des détails de l'orchestration, une harmonie piquante et originale, le brio, la verve spirituelle sont les qualités qui marquent la seconde manière du maître. Il suffit, pour justifier cette appréciation, de rappeler quelques-unes des œuvres représentées de 1830 à 1840 : la *Muette*, *Fra Diavolo*, l'*Ambassadrice*, le *Domino noir*. A partir de cette époque, il semble que les émotions du cœur, la passion, l'expression d'une sensibilité vraie l'ont emporté sur les facultés ingénieuses et brillantes du compositeur. Cette troisième manière, loin d'être moins féconde et moins heureuse que les deux autres, a produit des ouvrages fort remarquables qui auraient suffi pour placer leur auteur au premier rang, s'il les eût donnés au public dès le début de sa carrière. La *Part du diable*, la *Barcarolle*, la *Sirène* enfin, et surtout *Haydée* doivent fournir assez de preuves de la justesse de notre opinion, pour qu'il ne soit pas nécessaire d'insister davantage. L'histoire singulière du célèbre chanteur Broschi Farinelli a donné à Scribe l'idée de son poëme. Après avoir excité, par son chant et sa voix de soprano, une admiration qui tenait du délire en Italie et en Angleterre, l'élève de Porpora s'était rendu en Espagne dans l'année 1736. Le roi Philippe V aimait beaucoup la musique ; mais, depuis la mort de son fils, il était tombé dans un état d'abattement tel, qu'il négligeait les affaires de son royaume. La reine, Elisabeth de Ferrare, essaya du pouvoir de la musique pour guérir le roi de sa mélancolie. La voix de Farinelli opéra ce prodige, et ses accents triomphèrent des accès du nouveau Saül. S'il ne devint pas roi comme David, Farinelli fut du moins comblé d'honneurs à la cour, et on dit même qu'il devint premier ministre ou plutôt premier favori de Philippe et de Ferdinand VI, son successeur. Scribe a tiré un piètre parti de cette histoire extraordinaire. Le roi d'Espagne, épris de la voix d'une jeune fille, fait enlever celle-ci. La pauvre chanteuse parvient à s'échapper, et le roi en devient fou de désespoir. Un étudiant, nommé Rafaël d'Estuniga, aime aussi la fugitive, et, ne pouvant la retrouver, il prend le parti de se donner au diable. Satan lui apparaît sous la forme de Carlo Broschi, frère de Casilda, celle qu'il aime. Le marché est passé, et le diable promet de pourvoir à la fortune de Rafaël à la condition que tout sera commun entre eux. Le roi, qui a entendu Carlo chanter la romance qui avait si délicieusement frappé ses oreilles, attache le chanteur à sa personne. Celui-ci use de son crédit pour déjouer le complot formé par un grand inquisiteur nommé Fra Antonio, dans le dessein de perdre la reine ; il décide le roi à présider son conseil, et enfin il obtient de lui qu'il consente à l'union de Casilda avec Rafaël. Les divers incidents du marché conclu entre le prétendu diable et l'étudiant sont fort comiques et de la bonne façon de Scribe.

L'ouverture est jolie, surtout à son début ; on y remarque un mystérieux effet de violons avec sourdines et une belle fanfare de chasse des mieux traitées, qu'on retrouve dans le corps de l'ouvrage. L'air : *C'est elle qui chaque jour*, parfaitement chanté par Roger, a de la passion et de la chaleur. La romance : *Oui, devant moi, droit comme une statue*, chantée par Mme Anna Thillon, est naïve ; le duettino qui suit, entre le frère et la sœur, a cela de piquant qu'il est dit par deux soprani ; Mme Rossi-Caccia chantait le rôle de Broschi-Farinelli avec une voix ravissante de pureté et d'éclat, surtout dans les sons suraigus. Le morceau capital du premier acte est la cantilène : *Ferme ta paupière, dors mon pauvre enfant*, qui est devenue classique et populaire. On remarque, dans le second acte, une *canzonetta napolitana ; Qu'avez-vous, comtesse ?* d'une vivacité et d'une franchise tout à fait charmantes ; l'accompagnement en est d'un goût exquis. Le quatuor pour basse et trois soprani, qui se termine sans accompagnement, est traité avec une supériorité magistrale. L'air de soprano : *Reviens, ma noble protectrice*, et le joli duo qui suit, sont les seuls morceaux intéressants du dernier acte, dans lequel le librettiste et les spectateurs sont occupés à débrouiller les fils de l'intrigue. Les rôles secondaires ont été joués par Grard, Mlles Révilly et Ricquier. L'opéra de la *Part du Diable* a obtenu un grand et durable succès.

Malgré quelques détails du second acte, cet ouvrage a une teinte générale de douce mélancolie qu'on ne rencontre pas, nous le répétons, dans les précédentes œuvres de M. Auber.

PARTENOPE, opéra italien, musique de Caldara, représenté sur le théâtre de Saint-Jean Chrysostome à Venise en 1707. Cette pièce eut du succès et fut reprise souvent.

PARTENOPE, opéra italien, musique de Predieri (Luc-Antoine), représenté au théâtre Marsigli-Rossi, à Bologne, en 1710, puis à Vienne en 1714, à Bologne en 1719, à Naples en 1722 et à Rome en 1724.

PARTENOPE, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1730.

PARTENOPE, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Naples vers 1742.

PARTENOPE, opéra italien, musique de de J.-A.-P. Hasse, représenté à Vienne en 1767.

PARTENZA AMOROSA (LA), opéra italien, musique de Caldara, représenté à Rome en 1717.

PARTENZA ED IL RITORNO DE' MARINARI (LA) [*le Départ et le retour des marins*], opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1757.

PARTENZA INASPETTATA (LA) [*le Départ inopiné*], opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Milan en 1779.

PARTHÉNOPE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1733.

PARTIE CARRÉE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Louis Hennequin, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau le 26 juin 1793.

PARTIE DE CAMPAGNE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Lamartelière, musique de Jadin, représenté au théâtre Feydeau le 27 juin 1810.

PARTIE DE CHASSE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Desfontaines, musique de Saint-Georges, représenté à la Comédie-Italienne le 12 octobre 1778.

PARTIE DE TRICTAC (LA) ou **LA BELLE-MÈRE**, opéra-comique en deux actes, musique de C.-L.-J. Hanssens, représenté à Gand en 1812.

PASIFAE, OVVERO L'IMPOSSIBILE FATTO POSSIBILE (*Pasiphaé ou l'impossible devenu possible*), opéra italien, livret de Giuseppe Artale, musique du P. Daniele Castrovillari, mineur conventuel, représenté sur le théâtre de San Salvatore à Venise en 1661.

PASSAGE DU RÉGIMENT (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Sewrin, musique de Catrufo, représenté à l'Opéra-Comique le 5 novembre 1832. L'idée de cette petite pièce est assez plaisante. Un capitaine de carabiniers a épousé, en secret et malgré la défense du ministre de la guerre, une femme qu'il aimait et qu'il installe dans son château, aux environs de Colmar. Toujours en route, il n'a pu passer vingt-quatre heures avec elle; mais son régiment, se rendant à Strasbourg, passe sous les murs de son parc. Le colonel donne l'ordre de faire halte et de distribuer les billets de logement. Notre carabinier choisit naturellement sa femme pour hôtesse; par malheur le colonel a la même pensée; il s'installe au château et fait la cour à la jeune femme de son subordonné, et rend impossible tout colloque entre les époux. Le capitaine devient jaloux, et un duel va avoir lieu, lorsque la situation se révèle réciproquement et amène un raccommodement. En 1832, ce genre de pièce ne pouvait déjà plus réussir; elle se prêtait peu d'ailleurs à la musique. Celle de Catrufo n'a obtenu qu'un succès d'estime; l'air chanté par Mme Casimir a été vivement applaudi. Le personnel de cet opéra se composait de Lemonnier, Thénard, Vizentini, Mmes Casimir et Boulanger.

PASSÉ MINUIT, opérette en un acte, paroles de Lockroy et Anicet Bourgeois, musique de M. Deffès, représentée aux Bouffes-Parisiens en décembre 1863. C'est l'ancien vaudeville qu'Arnal a rendu célèbre, dont on a fait le livret d'une opérette qui a eu vingt-sept représentations.

PASSE-PARTOUT (LE), opéra-comique en un acte, musique de Campenhout, représenté à Lyon en 1814.

PASSEGIATA SUL PALCHETTO A VAPORE (UNA) [*la Passagère sur le bateau à vapeur*], opéra italien, musique de Gabrielli (le comte Nicolas), représenté au théâtre de la Fenice de Venise pendant le carnaval de 1846.

PASSION DE NOTRE-SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST (LA), drame écrit en allemand, d'après le livret de Métastase, musique de Eberlin. Cette partition a été exécutée par les

étudiants du couvent des bénédictins de Salzbourg en 1755.

PASSIONE DI GESÙ CRISTO (LA), drame sacré, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1730.

PASSIONE DI GESÙ CRISTO SIGNOR NOSTRO, œuvre lyrique sacrée, paroles de Métastase, musique de Caldara, exécutée dans la chapelle de l'empereur Charles VI à Vienne en 1730, puis à Venise en 1732.

PASSIONI PER TROPPO AMORE (LE) [*les Souffrances d'un trop grand amour*], opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Giovanni Heyninghen, dit *Il Sassone*, représenté sur le théâtre de San Angiolo à Venise en 1713.

PASTOR FIDO (IL) [*le Fidèle berger*], tragi-comédie pastorale de Batista Guarini, représentée et imprimée en 1590 à Venise, à Ferrare et à Mantoue. Cette pièce célèbre (*le Fidèle berger*) a été traduite presque immédiatement en espagnol, en français, en allemand et grec moderne, en dialectes napolitain et bergamasque; elle fut publiée à Paris, chez Matthieu Guillemot, en 1622. On sait le parti que nos auteurs dramatiques ont tiré de cette pièce du célèbre poëte ferrarais. Elle fut arrangée en livret d'opéra par Pasqualigo, et Luigi Pietragrua en composa la musique. Cet ouvrage fut représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1721.

PASTOR FIDO (IL) [*le Fidèle berger*], opéra italien, livret de Pasqualigo d'après la pièce de Guarini, musique de Hændel, représenté à Londres le 22 novembre 1712.

PASTOR FIDO (IL) [*le Fidèle berger*], opéra italien, livret tiré de la pièce de Guarini, musique de Apolloni, représenté à Venise en 1739.

PASTOR FIDO (IL) [*le Fidèle berger*], opéra italien en quatre actes, livret d'après Guarini, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1789.

PASTOR REGGIO (IL) [*le Royal berger*], opéra italien, musique de Ferrari (Benoît), représenté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, en 1640.

PASTORALE COMIQUE (LA), entrée ajoutée à l'opéra d'*Hésione*, composée pour la fête des ambassadeurs du roi d'Espagne à l'occasion de la naissance du dauphin, et exécutée à Versailles le mardi 24 janvier 1730, et à l'Académie royale de musique le 31 du même mois. Laserre en composa les paroles, et Rebel fils, la musique.

PASTORALE EN MUSIQUE (LA), opéra, paroles de l'abbé Perrin (introducteur des ambassadeurs près de Gaston, duc d'Orléans), musique de Cambert, jouée à Issy, dans le château de M. de La Haye, au mois d'avril 1659. C'est le premier opéra français et un des premiers ouvrages lyriques représentés en France. Les pièces jouées précédemment n'étaient que des arrangements d'opéras italiens. Les paroles et la musique se prêtant un mutuel secours, et constituant une œuvre originale, font de la *Pastorale en musique* de Cambert et de l'abbé Perrin le véritable point de départ de la musique dramatique, qui a pu recevoir de Lulli, quinze ans plus tard, une forme plus parfaite, mais dont le premier essai appartient à Cambert. Cambert était alors organiste de l'église collégiale de Saint-Honoré à Paris, et surintendant de la musique de la reine mère, Anne d'Autriche.

PASTORE D'ANFRISO (IL) [*le Berger d'Amphrise*], tragédie pastorale italienne, livret de Frigimelica Roberti, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1695, et repris plusieurs fois. C'est une pièce mythologique dans le goût de ce temps. On sait que ce berger d'Amphrise est Apollon gardant les troupeaux d'Admète.

PASTORELLA AL SOGLIO (LA) [*la Bergère couronnée*], opéra italien, musique de Latilla, représenté à Venise en 1751.

PASTORELLA DEGLI ALPI (LA) [*la Bergère des Alpes*], opéra italien, musique de Rœsler, représenté à Prague en 1802.

PASTORELLA DELLE ALPI (LA) [*la Bergère des Alpes*], opéra italien, musique de Ortolani, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, en 1830.

PASTORELLA FEUDATARIA (*la Bergère châtelaine*), opéra italien, musique de Vaccaj, représenté pour la première fois à Turin en 1824, et à Paris le 21 avril 1827. Le sujet du poëme est le même que celui de la *Bergère châtelaine*, opéra-comique d'Auber, joué en 1820. Vaccaj était à cette époque avec Mercadante, le compositeur favori des Italiens. Sa musique n'eut pas le même succès en France. Cependant on ne peut nier que ce maître n'ait écrit très-bien pour les voix et n'ait rencontré de gracieux motifs. La *Pastorella feudataria* en fournit la preuve

dans la romance : *Presso un ruscello limpido*, dans le *quintetto* du premier acte et dans le joli duo : *Cara altezza*. La scène des tombeaux, dans *Roméo et Juliette*, sera toujours le chef-d'œuvre de ce maître.

PASTORELLA ILLUSTRE (LA), opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1768.

PASTORELLA NOBILE (LA), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Naples en 1788, et à Paris le 12 décembre 1789.

PASTORI FELICI (I) [*les Heureux bergers*], opéra italien, musique de Traetta, représenté à Naples en 1753 avec beaucoup de succès.

PATRIE RECONNAISSANTE (LA), ou **L'APOTHÉOSE DE BEAUREPAIRE**, opéra héroïque en un acte, paroles de Lebœuf, musique de Candeille, représenté à l'Opéra le 3 février 1793. Cet ouvrage fut sifflé.

PATRIOT AUF DEM LANDE (DER) [*le Patriote campagnard*], opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne en 1775.

PATRITIUS, opéra allemand, musique de J.-Michel Haydn, écrit à Salzbourg vers 1790.

PAUL ET JULIE ou **LA LETTRE SUPPOSÉE**, opéra-comique de Mlle Péan de la Rochejagu, représenté au Casino Paganini dans le mois de mars 1851.

PAUL ET VIRGINIE, opéra en trois actes, paroles de Favières, musique de Kreutzer, représenté à la Comédie Italienne le 15 janvier 1791. Le poëme n'est qu'une faible imitation de quelques épisodes du célèbre roman de Bernardin de Saint-Pierre, et encore le dénoûment est-il complétement de l'invention de Favières. La tempête a lieu au départ de Virginie. Paul, monté sur un rocher, aperçoit le naufrage du vaisseau. Il se jette à la mer, sauve Virginie et l'apporte dans ses bras sur le rivage. Ce troisième acte se passe presque tout entier en pantomime. La musique de *Paul et Virginie* a obtenu un grand succès. On y remarque une couleur locale assez remarquable pour l'époque, et des airs gracieux. L'ouverture, en *ut*, débute par un motif très-simple et un peu monotone; mais la seconde partie se distingue par de beaux développements pleins de chaleur. Nous citerons encore la romance dialoguée de Paul et Virginie : *De ta main tu cueilles le fruit*, et la chanson nègre : *Quand toi s'en va de la case*, dont l'accompagnement est assez piquant. La scène de l'orage se distingue par une bonne harmonie et des effets d'orchestration assez dramatiques. Cet opéra a été repris en 1846, sans grand succès. Toutefois, le finale du deuxième acte a réussi; Jourdan et Mlle Lemercier ont joué Paul et Virginie; Henri, le vieux noir; Grignon, Mmes Félix et Saint-Ange, les autres rôles.

PAUL ET VIRGINIE, ou **LE TRIOMPHE DE LA VERTU**, drame lyrique en trois actes, paroles de Dubreuil, musique de Lesueur, représenté sur le théâtre Feydeau le 13 janvier 1794. Le roman de Bernardin de Saint-Pierre n'a guère fourni que son titre à cet ouvrage, car les épisodes sont tout différents. Ainsi Virginie ne quitte pas l'île; elle est arrachée des mains du capitaine par des insulaires, qui font sauter le vaisseau. Quant à la musique, elle offre, à un degré plus marqué que dans les autres opéras, les défauts et les qualités de Lesueur : de la grandeur et de la monotonie; de la froideur dans le récitatif et la mélodie, mais aussi un rhythme qui s'impose magistralement à l'auditoire; enfin de la puissance dans l'harmonie des chœurs.

Lesueur a eu le malheur de devancer son temps. Doué d'une grande originalité, d'un sentiment très-élevé de l'art, et d'une puissance de travail extraordinaire, il n'a jamais rien écrit sans se proposer d'atteindre à un idéal que l'état du théâtre à son temps ne comportait pas. C'est ce qui explique le peu de succès de la plupart de ses opéras. Trente années plus tard, lorsque l'école romantique eut mis à la mode ce qu'on appelle la couleur locale, son génie, puissamment aidé des conquêtes que l'art musical avait faites pendant cet intervalle, aurait enfanté des chefs-d'œuvre. Les modulations hardies, l'indépendance de son style, les sonorités étranges de son orchestre, qui avaient autrefois motivé l'opposition et la critique souvent excessive des musiciens, auraient alors été prônées comme autant de qualités. Les idées, les intentions abondent dans ses partitions; mais la grâce et la vigueur font défaut. C'est un génie incomplet, il est vrai, mais sa place restera marquée à côté de Méhul, de Spontini et de Cherubini.

L'ouverture de *Paul et Virginie* annonce le lever du jour, et l'acte premier débute par un hymne des sauvages indiens au soleil levant : *Divin soleil, âme du monde*. C'est un chœur d'un beau caractère. Le duo de Paul et de Virginie : *Quel air pur, quel beau jour!* a pour accompagnement des gam-

mes ascendantes et descendantes qui lui donnent de la suavité. La romance du bon nègre Domingo, languissante et sans esprit, est tout à fait manquée, et celle de la négresse Sara ne vaut guère mieux. Dans le second acte, on remarque un duo original et fort bien fait entre Babet et Domingo : *Je n'ai pas encore eu d'amant et m'en suis passée à merveille.* Lesueur, que la manie de l'antiquité possédait et qui s'imaginait naïvement avoir retrouvé la musique des Grecs, émaillait ses partitions de mots scientifiques, de termes empruntés aux anciens modes, et on ne peut s'empêcher de sourire en lisant les mots *doriens, hypophrygiens, lydiens*, appliqués à des morceaux conçus dans la tonalité moderne, et des phrases comme celle-ci : *In tutto quest' allegro, eseguite ancora col carattere locale, e col sentimento della ritmopœia, ebraica dei profeti ; e coll' espressione e l'accento della melopœia diastaltica, mescolata della systaltica*, etc. Il a même prétendu que des morceaux de son opéra de la *Mort d'Adam* expliquaient plusieurs textes des anciens sur la musique des Hébreux, des patriarches, sur celle des prophètes, des Egyptiens, des Chaldéens, des plus anciens grecs. (Voir page 114 de la grande partition). Pour en revenir à *Paul et Virginie*, citons encore le grand duo du deuxième acte : *Est-ce donc là la récompense?* et le quatuor du troisième acte : *O rage, ô douleur infinie!* qui est le plus beau morceau de l'ouvrage. La scène de la tempête paraîtrait faiblement rendue si on l'exécutait maintenant. Elle a paru émouvante autrefois. Comme nous l'avons dit plus haut, les auteurs ont changé le dénoûment de Bernardin de Saint-Pierre. Virginie est sauvée du naufrage et de l'incendie du vaisseau par les Indiens, dont sa bonté l'avait rendue l'idole.

PAUL ET VIRGINIE, opéra anglais, musique de Reeve, en société avec Mazzinghi, représenté à Londres en 1800.

PAUL Ier, opéra en trois actes, paroles de Luce et Victor Lefebvre, musique de Bovery, représenté à Douai vers 1830. Ce fut presque le début de ce bon musicien qui lutta pendant de longues années contre la fortune et qui est mort récemment chef d'orchestre d'un des plus modestes théâtres de Paris. L'auteur de *Jacques Artevelde*, du *Giaour*, était un mélodiste distingué et plusieurs de ses romances sont devenues justement populaires.

PAULIN ET CLAIRETTE ou **LES DEUX ESPIÈGLES**, comédie en deux actes, paroles et musique de Dezède, représentée au Théâtre-Français le 5 janvier 1792, l'année même de la mort du compositeur.

PAULINE, opéra, musique de Drechsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1815.

PAULINE ET HENRI, comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Boutillier, musique de Rigel, représentée à Feydeau le 9 novembre 1793. C'est une pièce empreinte de cette fadeur et de cette fausse sensibilité particulières à cette époque, et auxquelles la Terreur répondait par son ironie sanglante.

PAULUS ou **LA CONVERSION DE SAINT-PAUL**, œuvre lyrique, musique de Mendelssohn-Bartholdy, écrite en partie à Dusseldorf et terminée en 1835. Cet oratorio est l'œuvre la plus importante du compositeur. Elle est souvent exécutée en Allemagne ; mais le public n'en connaît en France que de beaux fragments. Le livret allemand se compose de strophes poétiques, reliées entre elles par des périodes, en prose, reproduisant les récits extraits des *Actes des apôtres*. La mort de saint Etienne est le sujet du prologue de l'oratorio. Le récit des persécutions exercées contre les disciples du Christ précède la conversion de saint Paul sur le chemin de Damas et ses premières prédications. Dans la dernière partie, saint Paul dit adieu aux fidèles de Milet et d'Ephèse, en leur faisant un tableau des luttes de l'Eglise naissante. M. Maurice Bourges a traduit en vers français tout ce livret écrit en prose. La musique de cet ouvrage est d'une originalité hardie et puissante. L'expression et la couleur y dominent plus que la mélodie et l'unité de style. Les contrastes sont fréquents, l'instrumentation habile et savante. Des effets de sonorité nouveaux et d'un goût exquis ont élevé Mendelssohn au rang des premiers symphonistes. Parmi les morceaux les plus admirés, nous citerons en première ligne le chœur de soprani, accompagné par tous les instruments à vent et les timbales en trémolo dans la scène de la conversion de saint Paul, et le chœur : *Gloire au malheureux qui souffre le martyre*, dans la première partie. Mendelssohn a arrangé lui-même, pour le piano et à quatre mains, l'ouverture qui produit de l'effet.

PAUSANIA, opéra italien, musique de Legrenzi, représenté à Venise en 1681.

PAUVRE FEMME (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 8 avril 1795.

PAUVRE HOMME (LE), opéra-comique, musique de Saint-Amans, représenté à Paris en 1797.

PAVILLON (LE), opéra anglais, musique de Linley (William), représenté à Drury-Lane, en Angleterre, vers 1795.

PAVILLON (LE), opéra-comique, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Jeunes-Artistes de la rue de Bondy vers 1804.

PAVILLON DES FLEURS (LE) ou **LES PÊCHEURS DE GRENADE**, comédie lyrique en un acte, paroles de R.-C. Guilbert de Pixérécourt, musique posthume de Dalayrac, représentée à l'Opéra-Comique le 13 mai 1822. L'ouverture est charmante. Les morceaux les plus agréables sont : le virelai chanté par Laure : *A l'espérance, Zoraïde, ouvrez votre cœur;* les couplets chantés dans une barque par Almanzor : *Sur ce rivage attachons nos filets*, suivis d'un ensemble d'un joli effet; la romance de Zoraïde : *La colombe fugitive*, et le dernier duo entre Zoraïde et Almanzor. Nous croyons que la pièce a fait tort à la partition.

PAVILLON DU CALIFE ou **ALMANZOR ET ZOBÉIDE**, opéra en deux actes, paroles de Després, Deschamps et Morel, musique de Dalayrac, représenté sur le théâtre des Arts (à l'Opéra) le 13 avril 1804. Cet ouvrage, le seul que Dalayrac ait écrit pour l'Opéra, ne réussit point. On le reprit, sans plus de succès, à Feydeau, sous le titre suivant : le *Pavillon des fleurs.* Le poëme avait été réduit à un acte. (Voyez l'article précédent.)

PAYS DE COCAGNE (LE), opéra en deux actes, paroles de M. Desforges, musique de Mme Pauline Thys, représenté au Théâtre-Lyrique le 24 mai 1862.

PAYS DE L'AMOUR (LE), opéra allemand, musique de Bierey, représenté à Dresde en 1798.

PAYS DES UTOPIES (LE), opéra allemand, musique de Schack, représenté à Vienne vers 1788.

PAYSAN (LE), opéra-comique en un acte, paroles d'Alboise, musique de M. Charles Poisot, représenté à l'Opéra-Comique le 16 octobre 1850. L'auteur du livret reproduit un des épisodes légendaires de la vie de Henri IV, et l'attribue à Joseph II. La scène se passe aux frontières de l'Autriche et de la Prusse. Un jeune officier de fortune, au service de l'empereur, aime la nièce d'un baron fort entêté de sa noblesse. Celui-ci refuse de s'allier à la famille d'un paysan; mais l'empereur s'intéresse au sort des deux jeunes gens. Une partie de chasse le conduit chez le villageois. Il s'y régale avec grand appétit d'un quartier de chevreuil, et, pour lever les scrupules du baron, il ennoblit son hôte rustique. Ce sujet, qui a été traité trop souvent au théâtre pour intéresser le public, ne convenait pas à un jeune compositeur. Cet ouvrage a été le début au théâtre de M. Charles Poisot, élève distingué d'Halévy. La partition du *Paysan* annonçait les qualités les plus solides, de la verve mélodique, un sentiment vrai de la déclamation, une harmonie correcte et variée. Il est regrettable qu'on n'ait pas encouragé ce compositeur dans la carrière où le portaient son organisation et ses bonnes études. L'ouverture débute par un andante, dans lequel on remarque un charmant effet produit par les clarinettes, les cors et les bassons. Elle se termine par un allegretto rustique plein d'entrain. Parmi les morceaux les plus saillants, nous rappellerons la romance, naïve et tendre, de Thérèse : *Ne plus le voir;* le duo bouffe : *Qui! vous! devenir noble un jour*, et les couplets : *Gros et gras meunier, un soir*, qui ont bien la couleur et le ton de notre vieille musique française. Cet opéra-comique a été chanté par Jourdan, Nathan, Lemaire, Hermann Léon et Mlle Decroix. L'éditeur Richault a publié une belle édition in-4o de cette partition.

PAYSAN À PRÉTENTION (LE), opéra-comique, musique de Deshayes, représenté au théâtre de Beaujolais en 1787.

PAYSANNE SUPPOSÉE (LA), ou **LA FÊTE DE LA MOISSON**, opéra-comique en trois actes, paroles de Dubois, musique de Blasius, représenté à la Comédie Italienne le 28 août 1788.

PAZIENZA DI SOCRATE CON DUE MOGLIE (LA) [*la Patience de Socrate avec deux femmes*], opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1680.

PAZIENZA DI SOCRATE CON DUE MOGLI (LA), divertissement dramatique italien, musique de Reuter, représenté en 1731. Ce compositeur n'écrivit que le deuxième et le

troisième acte; Caldara écrivit l'ouverture et le premier.

PAZZI ABDERITI (I) [*les Fous abdéritains*], opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1675.

PAZZI GLORIOSI (I) [*les Fous glorieux*], opéra-bouffe, musique de Gagni, représenté à Milan en 1783.

PAZZI IMPROVISATI (I) [*les Fous improvisés*], opéra-bouffe, musique de Brizio, représenté à Ferrare vers 1770.

PAZZI PER PROGETTO (I) [*les Fous simulés*], opéra, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1830.

PAZZI PER TROPPO AMORE (I) [*les Fous par excès d'amour*], opéra italien, musique de Heinichen, représenté au théâtre Sant'Angiolo de Venise, en 1713.

PAZZIA AMOROSA (LA) [*la Folie amoureuse*], opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Venise en 1711.

PAZZIE D'ORLANDO (LE) [*la Folie de Roland*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Londres en 1771.

PAZZIA DE' GELOSI (LA) [*la Folie des Jaloux*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Fabriano et à Rome en 1787.

PAZZIE DEGLI AMANTI (LE) [*les Folies des amants*], opéra italien, musique de Pollaroli, représenté à Venise en 1719.

PAZZIE DI STELLIDAURA E ZOROASTRE (LE) [*les Folies de Stellidaure et de Zoroastre*], farce italienne, musique de Cimarosa, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1772.

PAZZO GLORIOSO (IL) [*les Fous glorieux*], opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Venise en 1753.

PAZZO NE FÀ CENTO (UN), opéra italien, musique de Gassmann, représenté à Venise en 1769.

PAZZO PER FORZA (IL) [*le Fou malgré lui*], opéra italien, musique de Schuster, représenté à Dresde en 1784.

PAZZO PER FORZA (IL) [*le Fou malgré lui*], opéra-bouffe, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1787.

PEAU D'ÂNE, opérette féerique, paroles de M. Ruitter, d'après le con de Perrault, musique de M. Julian, représentée aux Folies-Nouvelles en mars 1858.

PEAU DE L'OURS (LA), opéra-comique, musique de Arquier, représenté au théâtre Molière vers 1792.

PÊCHEURS (LES), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles du marquis De la Salle, musique de Gossec, représentée à la Comédie Italienne le 7 juin 1766. Cet opéra-comique est le meilleur que le compositeur ait écrit. Il a obtenu un grand succès, dû en grande partie aux nouvelles formes données par Gossec à la musique instrumentale. Quoiqu'il n'ait joint au quatuor que les hautbois, les cors et les bassons. Les mélodies ne sont pas fort originales; mais le tour en est franc et l'harmonie bien appropriée au rhythme. Cette partition offre beaucoup d'analogie quant au style avec celles de Philidor; mais la sonorité en est meilleure. Les morceaux les plus saillants sont l'ariette de Jacques : *Suzette a déjà dix-huit ans*, celle de *Suzette : Dois-je espérer, ou dois-je craindre?* un bon trio entre le bailli, Bernard et Suzette et un quatuor bien traité.

PÊCHEURS DE CATANE (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Cormon et Michel Carré, musique de M. Aimé Maillart, représenté au Théâtre Lyrique, le 19 décembre 1860. Le sujet de la pièce a quelque ressemblance avec celui de *Graziella*, le joli roman de Lamartine. Il s'agit d'une jeune villageoise, Nella, qui, séduite par les protestations d'amour d'un jeune seigneur, le préfère à son ami d'enfance, le bon et fidèle Cecco; mais le jeune seigneur est fiancé à Carmen, personne de son rang. La pauvre Nella se retire au couvent des Annonciades. Avant de prononcer ses vœux, elle revoit Fernand, qui se décide enfin à l'épouser; mais elle a été frappée au cœur; elle meurt, ce qui est un dénoûment assez imprévu et fort lamentable. Quant aux pêcheurs de Catane, ils n'interviennent que dans des épisodes assez secondaires, et pour fournir à la mise en scène et au compositeur des motifs et des chœurs. La musique de M. Aimé Maillart est avant tout scénique. Elle est colorée, vive et instrumentée avec talent. Nous citerons le chœur : *Enfants de l'Etna;* un bon quintette, des air de danse, la marche des soldats, la romance qui ouvre le second acte : *Du serment qui m'engage;* le finale, une tempête, et le premier chœur du troisième acte. Les rôles ont été remplis par Peschard, Balan-

qué, Girardot, Mlles Baretti, Faivre et Mme Vadé.

PÊCHEURS DE PERLES (LES), opéra en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Cormon et Michel Carré, musique de M. Georges Bizet, représenté au Théâtre-Lyrique le 30 septembre 1863. La conception de cette pièce est étrange et bizarre; mais la donnée n'en est pas neuve. C'est imité des Romains. Il s'agit d'une vestale indienne chargée de se tenir sur le haut d'un rocher qui domine les falaises, et d'implorer les divinités bienfaisantes pendant que les pêcheurs de perles vaquent à leurs travaux. Toujours voilée, elle ne doit se laisser approcher d'aucun mortel, sous peine de mort. Léila a été choisie pour remplir cette périlleuse fonction. Zurga et son ami Nadir l'avaient déjà rencontrée, et, tous deux frappés de sa beauté, en étaient épris. Léila, se croyant seule pendant la nuit sur son rocher, ôte son voile et se met à chanter. Nadir l'entend, la reconnaît, pénètre dans l'asile sacré, lui déclare son amour, qu'elle partage. On les surprend, et tous deux doivent mourir. Zurga veut sauver son ami; mais la jalousie lutte dans son cœur contre l'amitié. Léila implore sa pitié et lui présente un collier qui lui rappelle une circonstance dans laquelle il a dû la vie à la jeune prêtresse. Il n'hésite plus, et, pour sauver Nadir et Léila, il met le feu aux cabanes des pêcheurs. A la faveur du sinistre, les deux amants peuvent s'enfuir.

M. Bizet, excellent musicien, a traité ce sujet d'après les formes du grand opéra et dans le style des écoles modernes, dont MM. Félicien David, Reyer, Wagner et Gounod sont les principaux représentants. Les ensembles sont très-développés, la sonorité puissante. Dans le premier acte, on remarque une belle introduction instrumentale, un duo de baryton et de ténor d'un grand caractère, d'un effet poétique et nouveau et une gracieuse mélodie sur les paroles : *Je crois entendre encore*. Dans le deuxième acte, le duo de Nadir et de Léila, le grand air de Zurga, et, dans le quatrième tableau, le chœur dansé, sont des morceaux écrits avec talent; mais, en général, on sent trop dans cet ouvrage l'imitation du style et des procédés de différents maîtres, en particulier de MM. Gounod et Félicien David. L'instrumentation en est fort travaillée. On désirerait que le quatuor y jouât un rôle plus soutenu. Ce début d'un jeune prix de Rome a fait concevoir les plus légitimes espérances. Mlle Léontine de Maësen s'est révélée dans le rôle de Léila comme une cantatrice distinguée. Ceux de Zurga et de Nadir ont été fort bien chantés par Ismaël et Morini. La mise en scène a fait honneur au zèle et au goût de M. Carvalho.

PEDANTE DI TARSIA (IL), opéra italien, musique de Bazzani, maître de chapelle du dôme à Plaisance, représenté sur le théâtre Formagliari, à Bologne, en 1680.

PEDRO ET ELVIRA, opéra italien, musique d'Eberwein (Traugott-Maximilien), représenté à Rudolstadt en 1805.

PEEP BEHIND THE CURTAIN (A) [*le Jour passe à travers le rideau*], farce anglaise, musique de Barthélemon, représentée à Londres vers 1767.

PEEPING TOM, opéra-comique anglais, musique de Samuel Arnold, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1784.

PEGGIO IL RIMEDIO DEL MALE (*le Remède pire que le mal*), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1837

PEINES D'AMOUR PERDUES, opéra-comique en quatre actes, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, d'après une pièce de Shakespeare, musique tirée du *Cosi fan tutte* de Mozart, représenté au Théâtre-Lyrique le 31 mars 1863. Le *Cosi fan tutte* (*Comme elles font toutes*) a eu de singulières vicissitudes. Après avoir été longtemps éloigné du répertoire à cause de la donnée immorale du libretto, on a essayé de reprendre la musique en l'adaptant à une pièce intitulée : le *Laboureur chinois*. C'était en 1807. On fit entendre l'œuvre originale au Théâtre-Italien en novembre 1862. L'impression primitive fut la même qu'à l'origine. L'auditoire était choqué du spectacle de deux amants mystifiant leurs maîtresses, provoquant leur infidélité et la leur pardonnant au dénoûment, sous prétexte que toutes les femmes agissent de même : *cosi fan tutte*. Mais autant le poëme déplaisait, autant la musique était trouvée délicieuse M. Carvalho, jusqu'alors si heureux dans ses entreprises de traductions et d'arrangements, résolut de changer le poëme en gardant la musique. On fit choix d'une pièce de Shakespeare : *Love's labours lost*, *Peines d'amour perdues*, dont le sujet n'a pas un grand intérêt. Ferdinand, roi de Navarre, passionné pour l'étude, a juré, ainsi que ses trois amis : Biron, Du Maine et Longueville, de consacrer trois années au travail sans adresser la parole à une seule femme. La princesse de France arrive, et, dès la première entrevue, Ferdinand con-

çoit pour elle la plus grande passion, tandis que ses amis subissent le même charme à la vue des filles d'honneur de la princesse. Tous quatre prodiguent à leurs dames les madrigaux et les sonnets. Celles-ci, après les avoir bien mystifiés, accueillent leurs demandes en mariage. De telle sorte que les *Peines d'amour* se trouvent non perdues, maîs récompensées. De l'alliance de Mozart et de Shakespeare, des deux génies les plus opposés qui fussent au monde, ne pouvait sortir qu'une mauvaise pièce. Plusieurs esprits ont prétendu que les compositions musicales n'étaient que des cadres fort élastiques pouvant convenir à l'expression des sentiments les plus différents. Il y a sans doute des exemples de cette variété d'application; mais il est à remarquer que ces morceaux de seconde main n'ont jamais eu la valeur des conceptions inspirées par le sujet lui-même. Les morceaux les plus admirés de la partition italienne, le quintette : *Di scrivermi ogni giorno giurami*, l'air *Per pietà, ben mio, perdona!* la suave romance : *Un' aura amorosa*, ont produit beaucoup moins d'effet dans la pièce française que dans l'opéra italien. Léon Duprez a chanté cette dernière cantilène avec beaucoup de goût. Les autres rôles ont été remplis par Petit, Wartel, Guyot, Lesage, Mmes Faure-Lefebvre, Cabel et Mlle Girard.

PEINES ET LES PLAISIRS DE L'AMOUR (LES), pastorale en cinq actes, avec un prologue, paroles de Gilbert, musique de Cambert, deuxième opéra représenté par l'Académie royale de musique le 8 avril 1672, en vertu du privilége accordé le 28 juin 1669, par Louis XIV. Ce privilége ayant été transmis la même année à Lulli, Cambert passa en Angleterre, où le roi Charles II lui donna la surintendance de sa musique. Il mourut à Londres en 1677.

PEINTRE AMOUREUX DE SON MODÈLE (LE), comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles d'Anseaume, musique de Duni, représentée au théâtre de la foire Saint-Laurent le 26 juillet 1757. Duni, étant à la cour de Parme, avait composé la musique de *Ninette à la cour*, de Favart. Les directeurs de plusieurs théâtres de Paris voulurent s'attacher ce jeune Italien, qui paraissait goûter les pièces françaises, et ils lui envoyèrent plusieurs livrets, afin qu'il en composât la musique. Duni ne tarda pas à venir à Paris, et il débuta par le *Peintre amoureux de son modèle*. La pièce était amusante, la musique d'une intelligence facile, le compositeur aimable. Tout alla à souhait pour Duni, qui fit jouer dix-huit opéras dans l'espace de treize ans.

PÉLAGE ou LE ROI ET LA PAIX, opéra en deux actes, paroles de Jouy, musique de Spontini, représenté à l'Académie royale de musique le 23 août 1814. Comme son nom l'indique, cette pièce avait pour objet de célébrer le retour de Louis XVIII.

PELAGIO, opéra italien, musique de Gerli, représenté à Barcelone en 1845.

PELAGIO, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Naples le 15 février 1857. C'est le cinquante-deuxième ouvrage du maître. Il fut donné ensuite au théâtre Saint-Charles, à Lisbonne, le 3 février 1858, et sur plusieurs autres scènes.

PÈLERIN (LE), opéra en trois actes, musique de Foignet (Charles), représenté à Paris en 1792.

PELLEGRINO (IL) [*la Pélerine*], opéra italien, poésie de Moniglia, musique de Cattani (Lorenzo). Cattani, compositeur, moine augustin, est né en Toscane dans la seconde moitié du XVIIe siècle.

PELLEGRINO BIANCO (IL) [*le Pèlerin blanc*], opéra italien, musique de Grazioli, représenté à Rome vers 1828.

PELOPIDA TEBANO IN TESSAGLIA (*le Thébain Pélopidas dans la Thessalie*), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne, pour la fête de l'empereur Léopold, en 1694.

PÉLOPIDAS, opéra anglais, musique de Barthélemon, représenté à Londres en 1766.

PENA DEGLI OCCHI (LA) [*le Supplice des yeux*], opéra italien, musique de Rossi (l'abbé François), représenté au théâtre San-Mosè, de Venise, en 1688.

PENDU (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Courcy et Carmouche, musique de M. Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique le 25 mars 1841. Il s'agit d'un soldat condamné à être pendu, et qui obtient du maréchal de Châtillon la facétieuse permission de se chercher un remplaçant. Le soldat le trouve dans la personne d'un pauvre amoureux qui renonce à la vie par désespoir d'amour. Le dénoûment épargne aux spectateurs sensibles le tableau d'une pendaison. Le rôle de Drick, chanté par Mocker, offre plusieurs mélodies agréables et un air bien

traité : *Mon maréchal, mon maréchal! sa justice est infinie.* Mme Potier et Moreau-Sainti ont interprété les autres rôles.

PENELOPE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1702.

PÉNÉLOPE, opéra en trois actes, paroles de Marmontel, musique de Piccinni, représenté à l'Académie royale de musique le 6 décembre 1785. Quoique cet ouvrage ait été froidement accueilli, sans doute parce que le public espérait mieux de l'auteur de *Didon*, néanmoins il renferme plusieurs beaux fragments qu'on peut citer, et particulièrement l'air chanté par Pénélope : *Oui, je la vois, cette ombre errante.*

PENELOPE, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1670.

PENELOPE, opéra italien, musique de Chelleri, représenté à Venise en 1716.

PENELOPE, opéra italien, livret de Pietro Pariati, musique de Conti (François), représenté à Vienne en 1724.

PENELOPE, opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard en 1754.

PENELOPE, opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Palerme en 1781.

PENELOPE, opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1794.

PENELOPE LA CASTA, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de F. Niccolini, représenté à Venise vers 1685.

PENELOPE LA CASTA, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise, sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, en 1686.

PÉNITENTE (LA), opéra italien, livret et musique de Niccolò Margantoni, représenté à la cour de Massa en 1656.

PENSION DE JEUNES DEMOISELLES (LA), opéra-comique, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Jeunes-Artistes de la rue de Bondy vers 1804.

PENSIONNAT DE JEUNES DEMOISELLES (LE) ou **LES VISITANDINES**, opéra-comique en deux actes, paroles de Picard et de Vial, musique de Devienne, représenté à l'Opéra-Comique le 15 mars 1825. (Voyez *Visitandines.*)

PENSION DE JEUNES GARÇONS (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Dubois, musique de Propiac, représenté au théâtre des Jeunes-Artistes le 3 novembre 1801.

PENTIMENTO GENEROSO (IL), opéra italien, livret de Domenico Lalli, musique de Andrea Fiorè, représenté sur le théâtre Sant'-Angiolo de Venise en 1719.

PEPITO, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Léon Battu et Moineaux, musique de M. Jacques Offenbach, représenté au théâtre des Variétés le 28 octobre 1853. L'action se passe entre une jolie aubergiste ibérienne, fiancée au soldat Pepito, absent; Miguel, rival du soldat, et une sorte de Figaro grotesque. La musique n'offrait rien de saillant. Ce petit ouvrage a été joué par Biéval, Leclerc et Mlle Larcena.

PERDITA ou **UN CONTE D'HIVER**, opéra, livret tiré de la comédie de Shakspeare, musique de M. C. de Barbieri, représenté à Leipzig en mai 1865.

PÈRE GAILLARD (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de T. Sauvage, musique de M. H. Reber, représenté à l'Opéra-Comique le 7 septembre 1852. Cet ouvrage n'obtint pas un grand succès; la partition fut admirée des connaisseurs, en vue desquels M. Reber écrit sa musique.

PÈRE RIVAL (LE), opéra-comique, musique de Janssens, représenté au théâtre d'Anvers le 2 février 1824.

PERGOLÈSE, opéra italien, musique de Bocca-Montevita, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en juin 1857.

PERGOLÈSE, opéra italien, musique de M. Sarrao, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, en juillet 1857.

PERIBEA E TELAMONE (*Péribée et Telamon*), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Naples dans l'été de 1805.

PERICCA ET VARRONE, intermède, musique de Fino, représenté sur le théâtre de Sant' Angiolo de Venise en 1731.

PERICLE EFFEMINATO, opéra italien, livret de Castoreo, musique de Luzzo, représenté au théâtre de Saint-Apollinaire de Venise, en 1653.

PÉRINETTE, saynète lyrique, paroles de Lussan, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens en novembre 1855. Morceaux remarqués : couplets de Périnette : *Les plus beaux garçons du village*, et

ceux de Paimpol : *Petite négresse, sauvagesse*. Jouée par Berthelier et Mlle Delmont.

PERLE DE FRASCATI (LA), opéra-comique en un acte, livret de M. Emilien Pacini, musique de Amédée Roubin, représenté au théâtre de l'opéra de Rouen, le 9 février 1859.

PERLE DU BRÉSIL (LA), drame lyrique en trois actes, paroles de MM. Gabriel et Sylvain Saint-Etienne, musique de M. Félicien David, représenté au Théâtre-Lyrique le 22 novembre 1851. L'action se passe successivement à la cour de Portugal, en pleine mer et dans une forêt du Brésil. Elle offre plus d'une analogie avec le poëme de l'*Africaine*. L'amiral Salvador a ramené, d'un de ses voyages, la jeune sauvagesse Zora. Grâce à l'éducation brillante qu'il lui a donnée et à ses charmes naturels, elle est devenue l'idole de la cour, et il compte en faire sa femme. On met à la voile. Le jeune lieutenant Lorenz, aimé de Zora, est à bord sous le déguisement d'un simple matelot. L'amiral le reconnaît, et il va se venger d'un rival, lorsqu'une tempête survient et l'oblige à différer sa vengeance. Le vaisseau s'abîme dans les flots et l'équipage parvient à se réfugier sur la côte brésilienne. Les naturels du pays accourent, cernent les Européens, et les menacent de leurs tomahawks. Une voix de femme se fait entendre, c'est celle de Zora invoquant le *Grand Esprit*. Les Brésiliens tombent à genoux, reconnaissent leur jeune compatriote; la paix est conclue, et Zora obtient facilement du vieil amiral la permission d'épouser Lorenz, qu'elle aime. La *Perle du Brésil* est le premier ouvrage dramatique de M. Félicien David. Le genre descriptif y occupe encore une grande place. La fête maritime du deuxième acte, la scène du hamac dans la forêt, le chant des oiseaux, la tempête sont exprimés avec cette couleur ingénieuse et originale qui ont valu un succès si mérité à l'auteur du *Désert* et de *Christophe Colomb*. Les qualités dramatiques dont il a fait preuve dans *Herculanum* et *Lalla-Roock* sont déjà fort développées dans le troisième acte de la *Perle du Brésil*. Parmi les morceaux saillants et les plus remarqués de l'ouvrage, nous citerons le chant du *Mysoli*, et la ballade : *Entendez-vous dans les savanes*. Les rôles furent créés par le ténor Philippe Soyer, la basse Bouché, Mlle Guichard et Mlle Duez, gracieuse et brillante élève de Mme Damoreau, qui, dans le rôle de Zora, et particulièrement dans les couplets du *Mysoli*, a fait preuve d'une sûreté d'intonation et d'une agilité merveilleuses. Ce rôle a été depuis chanté, en 1857, avec le plus grand succès, par Mme Miolan-Carvalho, au Théâtre-Lyrique.

PÉRONNE SAUVÉE, opéra en trois actes, paroles de Billardon de Sauvigny, musique de Dezède, représenté à l'Académie royale de musique le 27 mai 1783. L'héroïsme de Marie Fouré, qui se mit à la tête des habitants de Péronne pour repousser les assiégeants, fait l'objet de cette pièce patriotique.

PÉROUSE (LA), opéra, musique de Davy-John, en société avec Moorhead, représenté à Covent-Garden de Londres en 1801.

PERRIN ET LUCETTE, comédie en deux actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Davesnes, musique de Cifolelli, représentée à la Comédie-Italienne le 25 juin 1774. Cette pièce, avec l'*Italienne*, forme tout le bagage dramatique de l'habile mandoliniste.

PERRUCHE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Dupin et Dumanoir, musique de M. Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique le 28 avril 1840. Ce petit ouvrage a eu du succès, et pendant longtemps il est resté au répertoire comme lever de rideau. Le canevas de la pièce est trop léger pour supporter l'analyse. Il y a dans la partition des chansons auvergnates, un duo du *Baiser*, chanté par Chollet et Mlle Prévost, un air de *Porteur d'eau* et un quatuor final dans lesquels on a remarqué de la verve et une gaieté charmante. L'orchestration en est fort distinguée. Mlle Berthault et Ricquier ont joué plutôt que chanté les rôles secondaires.

PERRUCKENMACHER (DER) [*le Perruquier*], opéra allemand, musique d'Eulenstein, représenté à Vienne vers 1800.

PERRUQUE DU BAILLI (LA), opérette de Mlle Pauline Thys, exécutée chez l'auteur en février 1861.

PERRUQUE ET LA REDINGOTE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de Kreutzer et Kreubé, représenté, pour la première fois, à Feydeau le 25 janvier 1815.

PERRUQUE ET MUSIQUE, opéra-comique, musique de J. Miller, représenté à Dresde en 1846.

PERRUQUIER DE LA RÉGENCE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Planard et Duport, musique d'Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 30 mars 1838. Cet ouvrage est le second que le com-

positeur ait fait représenter. Il eut un assez grand nombre de représentations. Le poëme ne valait pas celui de la *Double échelle*, ce qui n'empêcha pas M. Ambroise Thomas de le traiter avec une élégance et une pureté de style qui ne se démentent jamais. Le duo, le trio et l'ensemble du second acte surtout ont été remarqués. Chollet et Mlle Jenny Colon y ont rempli les principaux rôles.

PERSÉE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli, représentée à l'Académie royale de musique le 17 avril 1682, et ensuite à Versailles, dans le mois de juin. Ce sujet avait déjà été traité, par Thomas Corneille, sous le nom d'*Andromède*, tragédie dans laquelle la mise en scène et les machines tenaient lieu de beautés littéraires. On ne trouve pas dans le prologue de la pièce de Quinault les adulations banales dont le grand roi était presque invariablement l'objet. Le poète célèbre la Vertu, l'Innocence, et aussi la Fortune. Le motif du chœur suivant est gracieux.

O Vertu charmante !
Votre empire est doux.
Avec vous, tout nous contente,
On n'est point heureux sans vous.
O Vertu charmante !
Votre empire est doux.

L'opéra de *Persée* offrait un des plus beaux spectacles qu'on puisse imaginer. On célébrait d'abord des jeux en l'honneur de Junon, puis au second acte, on voyait les jardins du palais de Céphée, roi d'Ethiopie, père d'Andromède; ensuite, l'arrivée des cyclopes, des nymphes guerrières apportant à Persée, de la part de Pallas, un bouclier de diamant; des Divinités infernales lui offrant le casque de Pluton. Au troisième acte, le théâtre représentait l'antre des Gorgones, Méduse y déclamait son récitatif célèbre :

J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine.
. . . .
. . . .
Si je perds la douceur d'être l'amour du monde,
J'ai le plaisir nouveau d'en devenir l'effroi.

On voyait Persée trancher la tête de Méduse, des monstres se former du sang de cette Gorgone, et Persée vainqueur s'envoler dans les airs.

L'acte IV se passait au bord de la mer. Andromède, attachée à un rocher par des Tritons et des Néréides, excitait la compassion des Ethiopiens placés sur des rochers, et le désespoir de ses parents, impuissants à la secourir. On voyait la mer en fureur, le monstre s'approcher de l'infortunée jeune fille, et Persée dans les airs accourant la délivrer.

Au dernier acte, les noces de Persée et d'Andromède étaient célébrées. On voyait descendre le palais de Vénus, et le spectacle était terminé par l'apothéose de Céphée, Cassiope, Persée et Andromède, entourés d'étoiles étincelantes.

C'est une des meilleures partitions de Lulli. Nous citerons particulièrement l'air de Mérope :

Ah ! je garderai bien mon cœur,
Si je puis le reprendre.

L'air de ténor, chanté par Mercure :

Je ne puis dans votre malheur.

Celui de Phinée :

L'amour meurt dans mon cœur, la rage lui succède;
J'aime mieux voir un monstre affreux
Dévorer l'ingrate Andromède,
Que la voir dans les bras de mon rival heureux.

L'air de l'Ethiopien, suivi d'un chœur d'un effet charmant :

Que n'aimez-vous,
Cœurs insensibles ?
Que n'aimez-vous ?
Rien n'est si doux,

Et enfin, au cinquième acte, le récitatif du grand prêtre, suivi du chœur :

O doux hymen, sois propice à nos vœux.

Le rôle de Phinée, dans l'opéra de Lulli, a été écrit pour baryton, alors appelé basse-taille, et le chanteur Thévenard donna à ce genre de voix une importance jusque-là inconnue. Il fut suppléé dans ce rôle par Chassé.

L'opéra de *Persée* a été repris sept fois de 1682 à 1746. Le rôle de Mérope a été chanté successivement par Mlles Le Rochois, Desmatins, Pestel, Antier, Chevalier; celui de Persée par Dumesnil, Cochereau, Murayre, Tribou et Jélyotte. Nous avons mentionné plus haut le célèbre chanteur Thévenard.

PERSÉE, tragédie lyrique de Quinault, réduite en trois actes par Marmontel, remise en musique par Philidor, représentée par l'Académie royale de musique le 24 octobre 1780. Le compositeur se montra à la hauteur de cette tâche ambitieuse. Les chœurs sont très-beaux, et le rôle de Méduse, interprété par Mlle Durancy, fut surtout très-admiré. Cependant cet ouvrage ne resta point au répertoire. Un décor incrusté de diamants, représentant le palais de Vénus, dont le roi avait fait don à l'Opéra, ne produisit qu'un effet médiocre, faute d'être éclairé convenablement. Le réalisme matériel ne convient pas mieux au théâtre que le réalisme moral. Nous signalerons l'air de Méduse : *J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine*, dont la facture et l'expression sont des plus remarquables.

PERSÉE ET ANDROMÈDE, opéra allemand, musique de Baumgœrtner, représenté en Allemagne en 1780.

PERSÉE ET ANDROMÈDE, opéra-ballet, musique de Druzechy, composé en Hongrie vers 1787.

PERSEO, opéra italien, musique du P. Mattioli, représenté à Venise en 1665.

PERSEO, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Londres en 1774.

PERSIAN HUNTERS (*les Chasseurs persans*), opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1810.

PERSUASIONE CORRETTA (LA), opéra italien, musique de P.-C. Guglielmi, représenté à Naples vers 1814.

PERTARIDO, RE DE' LONGOBARDI, musique de Boniventi, représenté à Venise en 1727.

PERTHARITE, opéra en trois actes, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1783.

PERTINACE, opéra italien, musique de Biego, représenté à Venise en 1689.

PERUGINA, opéra-comique en un acte, paroles de Mélesville, musique d'Hippolyte Monpou, représenté au théâtre de la Renaissance au mois de décembre 1838. Cette pièce avait déjà été jouée au Gymnase, le 26 mai 1821, sous le titre de la *Meunière*, paroles de Scribe et Mélesville. Trois artistes, depuis célèbres, ont attaché leur nom à ce modeste vaudeville. Il a servi aux débuts de la cantatrice Mme Méric Lalande, qui a été l'interprète des principaux chefs-d'œuvre sur les scènes de l'Europe. La musique du vaudeville de la *Meunière* a été composée par Garcia, le ténor renommé, père de la Malibran et de Mme Pauline Viardot; enfin le rôle de Pierre fut joué par Pitrot, qui fut un des niais les plus amusants du Vaudeville. La partition de *Perugina* n'a pas d'importance au point de vue musical. On y a distingué à peine une ou deux romances.

• **PÉRUVIENS (LES)**, opéra en trois actes, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1782.

PÉRUVIENS (LES), opéra, musique de Arquier, représenté à Tours en 1798.

PERVONTE ou LES SOUHAITS, opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard vers 1830.

PESCATOR FORTUNATO (IL), PRINCIPE D'ISCHIA, opéra italien, paroles et musique de Antonio Novi, représenté sur le théâtre Formagliari, à Bologne, en 1716.

PESCATORE DISINGANNATO (IL) [*le Pêcheur désensorcelé*], épithalame musical italien à cinq voix, musique de Pollaroli, exécuté à Venise en 1721, en l'honneur des noces de Louis de Colloredo et d'Eléonore, marquise de Gonzague.

PESCATRICE (LA), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1765.

PESCATRICE (LA), opéra italien, musique de Gassmann, représenté à Vienne en 1771.

PESCATRICE (LA), opéra italien, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne en 1780.

PESCATRICE FEDELE (LA), opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Rome en 1776.

PESCATRICI (LE), opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1752.

PESCATRICI (LE), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Venise vers 1766.

PETER SCHMOLL UND SEINE NACHBARN (*Pierre Schmoll et ses voisins*), opéra-comique allemand, musique de Weber, représenté à Salzbourg en 1801. Ce fut un des premiers ouvrages du célèbre compositeur. Il fut joué dans la même année à Augsbourg. Malgré le suffrage de Michel Haydn, qui avait découvert dans cet essai la trace du génie, *Peter Schmoll* ne réussit pas. La partition restée dans les archives de la famille de Weber n'a pas été gravée; mais l'ouverture a été publiée et exécutée souvent.

PETER UND HANNCHEN (*Pierre et Jeannette*), opéra allemand, musique d'André, représenté à Berlin vers 1770.

PETER VON SZAPARY, opéra hongrois en trois actes, musique de Schindelmeisser, représenté au théâtre de Pesth le 8 août 1839.

PETERMANNCHEN (*Pierre le petit homme*), opéra-comique en deux actes, musique de Lappe, représenté à Schwerin en février 1841.

PETIT CHAPERON ROUGE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Théaulon, musique de Boieldieu, représenté au théâtre Feydeau le 30 juin 1818. Le compositeur venait de succéder à son maître Méhul, comme membre de l'Institut, lorsqu'il fit représenter le *Petit Chaperon rouge*. On dit alors de cet opéra, que c'était son discours de réception.

On connaît le joli conte de Perrault. Théaulon transforma les personnages. Le Petit Chaperon devint Rose d'amour, le loup prit les traits du baron Rodolphe, et le comte Roger fut l'heureux amant qui empêcha la pauvrette d'être croquée par le loup. Cet ouvrage, qui offre des mélodies fraîches et pleines de naturel, a eu longtemps les honneurs du répertoire. Les rôles ont été créés par Martin, Ponchard, Lesage, Mmes Gavaudan, Boulanger et Desbrosses. L'orchestration, plus riche et plus colorée que dans les ouvrages précédents du maître, faisait pressentir l'auteur de la *Dame blanche*. La partition abonde en morceaux charmants; nous rappellerons les couplets : *Robert disait à Claire;* la ronde : *Depuis longtemps, gentille Annette;* la romance : *Le noble éclat du diadème;* les couplets : *Il m'a demandé le bouquet;* l'air de Martin : *Anneau charmant, si redoutable aux belles;* enfin les deux duos du deuxième acte et celui du troisième. Cet ouvrage a été repris à l'Opéra-Comique en 1860, avec Montaubry, Crosti, Barielle, Lemaire, Mmes Faure-Lefebvre, Casimir et Mlle Zoé Bélia.

PETIT CHAPERON ROUGE (LE), mélodrame en trois actes, de Brazier et Frédéric, musique de Schaffner, représenté à la Porte-Saint-Martin le 28 février 1818.

PETIT COUSIN (LE), opérette en un acte, paroles de MM. Rochefort et Deulin, musique de M. le comte Gabrielli, représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens le 17 avril 1860.

PETIT HOMME PIERRE (LE), opéra allemand, musique de Weigl, représenté au théâtre de Léopoldstadt vers 1813.

PETIT HOMME VERT (LE), vaudeville, musique de Drechsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1815.

PETIT MAÎTRE EN PROVINCE (LE), comédie en un acte, en vers, avec des ariettes, paroles de Harny, musique d'Alexandre, représentée aux Italiens le 7 octobre 1765.

PETIT MATELOT (LE) ou **LE MARIAGE IMPROMPTU**, opéra-comique en un acte, paroles de Pigault-Lebrun, musique de Gaveaux, représenté à Feydeau le 7 janvier 1796. La pièce semble avoir été faite pour Mme Scio, qui dans le rôle du petit matelot Fulbert, âgé de seize ans, a obtenu beaucoup de succès. Quoique presque tous les personnages de cet opéra soient des adolescents, il n'en paraît pas moins vieillot. La prétention qu'a eu Gaveaux de faire de la musique descriptive dépassait de beaucoup ses moyens. Sa tempête est rendue d'une façon puérile; le rôle du capitaine Sabord est manqué. Nous ne trouvons à mentionner que le duo des deux sœurs, le quinque : *On est vraiment heureux à table*, les couplets du tabac chantés par Mme Scio, qui allumait une pipe et fumait sur le théâtre, à la grande satisfaction des goujats de ce temps (la race n'en est pas éteinte) et l'ariette du petit matelot, qui vaut beaucoup mieux :

Adieu vergue, artimon, hunier;
Adieu trop ingrate victoire.
Ma maîtresse vaut bien la gloire,
Le bonheur vaut bien un laurier.

A des vers de cette trempe, la musiquette de Gaveaux pouvait suffire. Distribution : le père Thomas, Juliet; la mère Thomas, Mme Verteuil; Cécile, quatorze ans, Mlle Rolandeau; Lise, seize ans, Mlle Rosine; Bazile, Duverney; Sabord, Résicour; Fulbert, fils de Sabord, seize ans, Mme Scio.

PETIT MEZZETIN (LE), saynète imitée de la comédie italienne, paroles de Th. de Banville, musique de M. Nargeot, représentée aux Folies-Nouvelles en octobre 1855.

PETIT ŒDIPE (LE), comédie en un acte et en vers, mêlée d'ariettes et de vaudevilles, paroles de ***, musique de Desaugiers, représentée aux Italiens le 22 mai 1779.

PETIT ORPHÉE (LE), opéra-comique, musique de Deshayes, représenté au théâtre des Beaujolais en 1793.

PETIT PAGE (LE) ou **LA PRISON D'ÉTAT**, opéra en un acte, musique de Gresnick, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1797.

PETIT PAGE (LE) ou **LA PRISON D'ÉTAT**, comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Guilbert de Pixérécourt, musique de Kreutzer et Nicolo Isouard, représentée à Feydeau le 14 février 1800.

PETIT SOUPER (LE), opéra-comique, musique de Dalayrac, représenté au théâtre de la Cour, à Paris, en 1781.

PETIT SOUPER (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Violet d'Epagny, musique de Dourlen, représenté à Feydeau le 22 février 1822.

PETITE FADETTE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles d'Anicet Bourgeois, musique de Semet, représenté aux Variétés en 1850.

PETITE LAMPE MERVEILLEUSE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Scribe

et Mélesville, musique de Piccini (Alexandre), représenté au Gymnase le 29 juillet 1822.

PETITE MAISON (LA), opéra-comique, paroles de Gersin, musique de Spontini, représenté à Feydeau le 12 mai 1804.

PETITE MARIE (LA), opéra, musique de Jester, représenté à Berlin vers 1780.

PETITE NANETTE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles et musique de Beffroy de Reigny, représenté au théâtre Feydeau le 19 frimaire, an V (9 décembre 1796).

PETITS APPARTEMENTS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Ymbert, Varner et Dupin, musique de Berton, représenté à l'Opéra-Comique le 9 juillet 1827.

PETITS AUVERGNATS (LES), opéra-comique, musique de Morange, représenté au théâtre des Jeunes-Elèves en 1799.

PETITS AVEUGLES DE FRANCONVILLE (LES), opéra-comique en un acte, musique de Lebrun, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1802.

PETITS COMMISSIONNAIRES (LES), opéra-comique en un acte, musique de Gresnick, représenté au théâtre de la rue de Louvois, à Paris, en 1795.

PETITS DU PREMIER (LES), opérette en un acte, paroles de M. de Busnach, musique de M. E. Albert, représenté d'abord sur le théâtre Saint-Germain, et ensuite aux Bouffes-Parisiens le 3 mars.

PETITS MONTAGNARDS (LES), opéra-comique, musique de Foignet (Charles), représenté à Paris en 1793.

PETITS PRODIGES (LES), opérette en un acte, paroles de MM. Jaime fils et Trefeu, musique de M. E. Jonas, représenté aux Bouffes-Parisiens le 19 novembre 1857.

PETITS VIOLONS DU ROI (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Henri Boisseaux, musique de M. Deffès, représenté au Théâtre-Lyrique le 30 septembre 1859. L'action se passe en 1654, peu après la majorité de Louis XIV. Lulli est le héros de la pièce, et quelques-uns des morceaux qui lui sont attribués défrayent la partition, fort habilement écrite par M. Deffès, et bien interprétée par Mlle Girard. On a remarqué le *God save the king*, ingénieusement arrangé. Cet ouvrage a eu vingt-huit représentations.

PÉTRARQUE ou **LAURE ET PÉTRARQUE**, pastorale lyrique en un acte, paroles de Moline, musique de Candeille, représentée à l'Opéra le 2 juillet 1780. Les caractères de Pétrarque et de Laure sont entièrement travestis dans cet ouvrage, qui n'eut d'ailleurs aucun succès. Le principal titre à la renommée de Candeille est son opéra de *Castor et Pollux*, refait sur celui de Rameau, et dans lequel on remarque quelques bons morceaux.

PERTROMIANI ED I GEMINIANI (I), opéra dramatique, musique de Biaggi, représenté au théâtre de la Pergola, à Florence, le 15 septembre 1840. Le libretto de cet ouvrage n'était autre que celui de la *Secchia rapita* (la *Cruche enlevée*), mis précédemment en musique par Zingarelli et plusieurs autres compositeurs.

PETTEGOLE (LE) [*les Commères*], opéra-comique italien, musique de Montuoro, représenté à Milan en novembre 1858.

PFAENDUNG, UND PERSONNEL ARREST (*la Saisie et l'Arrestation*), opéra allemand, musique de Tayber, représenté à Vienne et à Léopoldstadt vers 1800.

PFANEN FEST (DAS) [*la Fête du Paon*], opéra allemand, musique de Zumsteeg, rereprésenté au théâtre Ducal, de Stuttgard, vers 1796. Cet ouvrage a été gravé à Leipzig.

PFLEGEKINDER (DIE) [*les Pucelles*], musique de Lindpaintner, représenté en Allemagne vers 1819.

PHÆDON ET NAÏDE, opéra allemand en un acte, musique de Bachmann, représenté à Dresde vers 1790.

PHÆDON ET NAÏDE, opéra, musique de Bierey, représenté à Breslau vers 1804.

PHAÉTON, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli, représentée à la cour le 6 janvier 1663 et par l'Académie royale de musique le 27 avril de la même année. Cet ouvrage a obtenu un immense succès. La magnificence du spectacle, sans doute, lui a fait donner le nom d'*opéra du peuple*. Il renferme cependant des beautés d'un ordre très-élevé et d'un sentiment exquis. Le prologue n'offre en scène que deux personnages, Saturne et Astrée, avec le chœur. Il a pour sujet : *Le retour de l'âge d'or*, et pour objet principal, l'éloge de Louis XIV. La pièce offre une grande variété d'effets, de machines et de métamorphoses. Protée se trasforme successivement en lion, en arbre, en monstre marin, en fontaine et en flamme. Le temple d'Isis, le palais du Soleil, la course

de Phaéton et sa chute, ont fourni l'occasion d'un grand spectacle que les témoignages contemporains s'accordent à considérer comme extraordinaire. Nous citerons pour la musique l'air charmant qui ouvre le premier acte et qui est chanté par Libie : *Heureuse une âme indifférente*, et toute la scène deuxième entre Théone et Libie : *Je ne vous croyais pas dans un lieu solitaire*, qui est d'une noblesse soutenue et d'une grande délicatesse d'expression ; la scène d'Epaphus et de Libie, qui se termine par le petit duo :

Que mon sort serait doux
Si je vivais pour vous !

Le chœur des heures : *Dans ce palais*, *bravez l'envie*, et l'air d'Epaphus : *Dieu qui vous déclarez mon père ;* l'air de Triton : *Que Protée avec nous partage* et *Le plaisir est nécessaire ;* le duo intéressant entre Epaphus et Libie : *Hélas ! une chaîne si belle ;* l'air pour soprano, dans le cinquième acte, chanté par une bergère égyptienne : *Ce beau jour ne permet qu'à l'aurore.* C'est surtout par la combinaison variée des rhythmes, par la belle déclamation des récitatifs et la parfaite intelligence du poëme que les partitions de Lulli se recommandent à l'attention. Celle de *Phaéton* est une des plus riches et des plus variées. Cet ouvrage obtint sept reprises jusqu'en 1742, et il a eu successivement pour principaux interprètes : Chopelet, Dun, Thévenard, Cochereau, Murayre, Tribou, Chassé, Jélyotte, et Mmes Moreau, Desmâtins, Maupin, Tulou, Antier, Lambert, Le Maure, Eremans, Dominique.

Romagnesi et Riccoboni, les impresari des théâtres de la foire, firent de *Phaéton* des parodies fort amusantes, parmi lesquelles on peut citer celle intitulée : le *Cocher maladroit.*

PHAÉTON, opéra-sérieux, musique de Paradies, représenté à Londres le 17 décembre 1747.

PHANOR ET ANGÉLA, opéra en trois actes, paroles de Faur, musique de Persuis, représenté à Feydeau en juillet 1798.

PHAON, opéra en deux actes, paroles de Watelet, musique de Nicolas Piccinni, représenté à Choisy, devant la cour, en 1778. Le succès obtenu par l'opéra de *Roland* aurait dû faire ouvrir les portes de l'Académie royale de musique à ce gracieux ouvrage. Il n'en fut rien. Piccinni était protégé par la reine. Les vieilles et sottes rancunes des partisans du *coin du roi* suscitèrent au compositeur bien d'autres entraves.

PHARAMOND, opéra en trois actes, paroles d'Ancelot, Guiraud et Soumet, musique de Berton, Kreutzer et Boieldieu ; représenté à l'Académie royale de musique le 10 juin 1825. C'est un opéra de circonstance dans lequel les collaborateurs ont trop compté les uns sur les autres.

PHARAMOND, opéra anglais, musique de Hændel, représenté à Londres vers 1838.

PHARAON, opéra allemand, musique de C.-H. Graun, représenté à Brunswick vers 1739.

PHARE (LE), opéra-comique allemand, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1817.

PHARNAÇES, opéra anglais, musique de Bates, représenté à Londres vers 1788.

PHASMA, opéra-comique allemand, musique de Sussmayer, représenté à Vienne en 1801.

PHÈDRE, tragédie lyrique en trois actes, paroles de F.-B. Hoffman, musique de Lemoine, représentée à l'Opéra le 21 novembre 1786.

PHÉNIX (LE), opéra russe, musique de Cavos, représenté à Saint-Pétersbourg en 1800.

PHILADELPHIE, opéra en un acte, musique de Beaulieu, écrit en 1855. M. Beaulieu est plutôt connu par son dévouement à l'art et par ses fondations généreuses que par ses compositions.

PHILANDER, opéra allemand, musique de Bœhm (Jean), représenté en Allemagne vers 1800.

PHILANDERING, opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1816.

PHILANTHROPE (LE) ou L'AMI DE TOUT LE MONDE, comédie en trois actes, en prose, avec un divertissement, paroles de Legrand, musique de Quinault, représentée aux Français le 17 février 1724.

PHILÉMON ET BAUCIS, opéra allemand, musique de Stegmann, représenté à Hambourg vers 1783.

PHILÉMON ET BAUCIS, opéra allemand, musique de Agthe, représenté à Ballenstedt vers 1791.

PHILÉMON ET BAUCIS, opéra allemand,

musique de Bœhm (Jean), représenté en Allemagne vers 1805.

PHILÉMON ET BAUCIS, opéra en trois actes, paroles de MM. Barbier et Michel Carré, musique de M. Ch. Gounod, représenté au Théâtre-Lyrique le 18 février 1860 Composé d'abord pour le théâtre de Bade, et en un acte seulement, cet ouvrage a perdu à l'agrandissement du cadre. Il appartient à un genre indéfinissable, moitié mythologique et sentimental, moitié bouffon. Dans l'introduction instrumentale, on remarque un gracieux motif exécuté sur le hautbois et repris par les instruments à cordes. M. Gounod a employé le piano avec l'orchestre pour accompagner un des chœurs de sa partition, et l'effet cherché a été obtenu. Nous rappellerons l'orage symphonique bien traité, quoique le compositeur y ait employé des moyens extra musicaux, l'air de ballet du second acte, l'air : *O riante nature* du troisième, ainsi que le duo entre Jupiter et Baucis : *Ne crains pas que j'oublie*, qui renferme des phrases charmantes. Cet opéra a été chanté par Bataille, Fromant, Balanqué et Mme Carvalho.

PHILÉMON ET BAUCIS, ballet héroïque en un acte, paroles de Chabanon de Maugris, musique de Gossec, représenté à l'Opéra le 26 septembre 1775, à la suite de *Alexis et Daphné*, pastorale en un acte, des mêmes auteurs. M. Chabanon de Maugris est le frère du littérateur distingué de ce nom, auteur de plusieurs ouvrages intéressants sur la musique, et membre de l'Académie française et de celle des Inscriptions. La France comptait un bon compositeur de plus. Quoique originaire du Hainaut, Gossec parcourut toute sa carrière musicale dans notre pays.

PHILIPPE, DUC DE MILAN, opéra, musique de Bronner, représenté à Hambourg vers 1700.

PHILIPPE ET GEORGETTE, opéra-comique en un acte, paroles de Monvel, musique de Dalayrac, représenté à la Comédie-Italienne le 28 décembre 1791. Le livret est amusant. Il s'agit d'un pauvre soldat suisse qui a eu la fantaisie de passer la frontière en temps de guerre pour voir une jeune fille qu'il aime, et qui est poursuivi de maison en maison, traqué et sur le point d'être fusillé. La jeune Française cache son amant pendant plusieurs jours dans un cabinet noir, sous une table, dans une caisse, où elle peut, et finalement, après les embarras les plus émouvants et les complications les moins rassurantes, la grâce du malheureux Suisse est accordée, et les parents de la jeune fille souscrivent à leur union. La naïveté de la mélodie, la simplicité de la musique de Dalayrac désarment la critique. L'ouverture est le meilleur morceau de l'ouvrage. Plusieurs airs ont été populaires, notamment les chansons de Bonnefoi, dont la première se termine par ces mots :

> Mais on aime ce qu'on n'a pas,
> Et ce qu'on a cesse de plaire.

Nous signalerons aussi l'air de M. Martin, pour basse-taille ; *Oui, je vois, j'entends fort bien.*

PHILOCLÈS, opéra-comique en deux actes, paroles de J. Gensoul, musique de Dourlen, représenté à l'Opéra-Comique le 4 octobre 1806.

PHILOMÈLE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Roy, musique de La Coste, représentée par l'Académie royale de musique le 20 octobre 1705. Distribution des personnages principaux : Térée, M. Thévenard ; Progné, Mlle Journet ; Philomèle, Mlle Desmâtins ; Athamas, M. Cochereau ; Minerve, Mlle Loignon. Lors de la quatrième reprise de cet ouvrage, qui eut lieu en 1734, Thévenard fut remplacé par Chassé. Mlles Le Maure et Antier chantèrent les rôles de Philomèle et de Progné. Jélyotte, qui devait bientôt briller au premier rang, parut dans deux rôles secondaires de Génie et de matelot.

PHILOMÈLE, opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1716.

PHILOSOPHE EN VOYAGE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Paul de Kock, musique de Kreubé et Pradher, représenté à Feydeau le 16 août 1821.

PHILTRE (LE), opéra en deux actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté à l'Académie royale de musique le 20 juin 1831. Le sujet du livret a été traité plusieurs fois et a fourni à Donizetti l'occasion d'écrire une charmante partition : l'*Elisire d'amore*. Guillaume obtient d'un charlatan un philtre qui doit le faire aimer de Thérésine ; en possession de cette liqueur précieuse, il dédaigne d'abord la jeune fermière, et se ravise ensuite. C'est un canevas fort léger et qui n'offre guère de situations dignes de notre grande scène lyrique. Le dé-

ploiement des chœurs de l'Opéra, la solennité de l'orchestre n'ont pas de raison d'être pour un si mince intérêt. Quant à la musique écrite par le maître français, elle porte l'empreinte des qualités qui le distinguent. Les mélodies ont de la grâce, de la franchise. Nous signalerons l'air : *Je suis sergent, brave et galant*, écrit pour Dabadie ; l'air de Fontanarose : *Vous me connaissez tous*, chanté par Levasseur ; la barcarolle à deux voix : *Je suis riche, vous êtes belle*, d'une facture gracieuse et originale ; et le morceau d'ensemble du second acte, où les villageoises pressent Guillaume de danser avec elles. Nourrit a joué, avec un naturel parfait, le rôle du villageois naïf. Mlle Dorus et Mme Damoreau ont chanté tour à tour, avec succès, celui de Thérésine. Les décors, de Cicéri, furent très-appréciés. Cet ouvrage transporté à l'Opéra-Comique y fournirait encore une longue carrière.

PHROSINE ET MÉLIDOR, opéra en trois actes, d'Arnault père, musique de Méhul, représenté à l'Opéra-Comique le 4 mai 1794.

PHYSIONOMIE (LA), opéra-comique, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Jeunes-Artistes de la rue de Bondy vers 1804.

PIA DE' TOLOMEI, opéra italien, musique de L. Orsini, représenté au théâtre Alfieri, à Florence, dans l'automne de 1835.

PIA DI TOLOMEI, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1837.

PIANELLA, opérette en un acte, paroles de MM. Octave Féré et Saint-Yves, musique de M. F. de Flottow, représentée au théâtre Déjazet le 11 mai 1860. C'est la *Serva padrona* de Goldoni qui a fourni le sujet de la pièce. Elle a été jouée en Allemagne avec succès au théâtre grand-ducal de Schwerin avant d'être entendue à Paris. Pamphile, Pianella (Zerbine), et Scapin en sont les personnages. La musique est remplie de motifs élégants, d'intentions comiques et de bon goût. L'ouverture, écrite spécialement pour la représentation française, est traitée avec développement; nous rappellerons aussi un boléro fort bien chanté par Mlle Géraldine.

PIANETI BENIGNI (I) [*les Heureuses Planètes*], opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1689. C'est un épithalame musical composé à l'occasion du mariage de Charles II, roi d'Espagne, avec Marie-Anne, princesse palatine.

PIANTE DELLA VIRTÙ E DELLA FORTUNA (LE) [*les Plaintes de la vertu et de la fortune*], opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), écrit en 1693. Cet ouvrage n'a pas été représenté en public, mais seulement à la cour de Vienne le jour anniversaire de la naissance de Joseph Ier.

PICAROS ET DIEGO ou **LA FOLLE SOIRÉE**, opéra-comique en un acte, paroles de Dupaty, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Feydeau le 3 mai 1803. Il avait été joué le 26 février 1802 sous le titre de *l'Antichambre* ou les *Valets entre eux*.

PICCARDA DONATI, opéra italien, musique de Vincenzo Moscazza, représenté à Florence, au théâtre de la Pergola, en mars 1863.

PICCIOL COMPOSITORE DI MUSICA (IL) [*le Petit compositeur de musique*], farce italienne, musique de J.-S. Mayer, représentée à San-Mosè, de Venise, en 1806.

PICTURE OF PARIS (THE) [*le Tableau de Paris*], pantomime anglaise, musique de Shield, représentée à Covent-Garden en 1790.

PIERRE DE MÉDICIS, opéra en quatre actes et sept tableaux, paroles de Saint-Georges et Pacini, musique du prince Poniatowski, représenté à l'Académie impériale de musique le 9 mars 1860. La rivalité de deux frères, Julien et Pierre de Médicis, tous deux amoureux de la belle Laura Salviati, nièce du grand inquisiteur Fra Antonio, forme le sujet du poëme. Pierre obtient de Fra Antonio la promesse de la main de Laura ; mais celle-ci aime Julien, qui ne voit d'autre moyen que la fuite avec sa maîtresse pour se soustraire à son rival. Son dessein est découvert, et il n'hésite plus alors à tirer l'épée et à se mettre à la tête d'une troupe de conjurés pour renverser Pierre de Médicis. Celui-ci, ne pouvant vaincre la résistance de Laura, l'oblige à se faire religieuse, de concert avec le grand inquisiteur. Un combat a lieu. Pierre, blessé grièvement, veut pardonner à son frère et lui accorder Laura. Il est trop tard, Fra Antonio s'est conformé à son désir ; sa nièce a pris le voile ; elle appartient au cloître. Il y a de belles situations et des épisodes intéressants dans ce livret. Le jeu de *la morra*, le ballet mythologique des amours de Diane, la *luminara* ou l'illumination subite du palais Pitti, au second acte ; au troisième, le tableau du *Campo-Santo*. La scène la mieux réussie est celle où Julien demande la main de Laura à son frère,

qui la lui refuse. Le style de l'ouvrage affecte principalement la forme italienne; il est bien écrit pour les voix; l'orchestration est traitée magistralement; les airs de ballet sont gracieux et d'un charmant effet. On a surtout remarqué la cavatine de Pierre de Médicis : *Pour vous, j'abandonne Florence ;* l'arioso de Laura : *Oui, le ciel m'appelle ;* la scène du *Campo-Santo : Asile auguste et solitaire*, et l'air : *Abandonné de tous au sein de la mêlée.* L'orchestre et les chœurs, sous la direction de M. Diestch, ont interprété la partition avec un ensemble remarquable. La magnificence des décors a surpassé ce qu'on avait vu jusqu'alors à l'Opéra. Les rôles ont été créés par Gueymard, Bonnehée, Obin, Aymès et Mme Gueymard-Lauters. Nous n'avons pas insisté sur la prétention qu'ont eue les librettistes de retracer, dans le personnage de Fra Antonio, la grande et austère figure de Savonarole. Son caractère et ses actes n'apparaissent nulle part dans l'action. S'il a eu une nièce, il n'a jamais dû songer à lui faire épouser un prince de la famille des Médicis, contre lesquels il ne cessa d'exciter l'indignation populaire. La ressemblance se borne au costume de l'ordre des dominicains que les gens de goût ont regretté de voir produire sur la scène.

PIERRE ET CATHERINE, opéra-comique en un acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam, représenté à Paris le 9 février 1829. Ce premier ouvrage complet d'Adolphe Adam indique les qualités qu'il a développées dans d'autres œuvres plus importantes. Le sentiment de l'action dramatique, de la facilité et une orchestration ingénieuse, se font remarquer dans l'ouverture, le premier duo, les jolis couplets chantés par Mlle Prévost, et le chœur : *Avançons en silence;* et aussi quelque trivialité dans le reste.

PIERRE ET NARCISSE, opéra allemand, musique de Zimmermann, écrit vers 1765.

PIERRE LE GRAND, comédie en quatre actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Bouilly, musique de Grétry, représentée aux Italiens le 13 janvier 1790. La fameuse Catherine est naturellement l'héroïne de la pièce. Les critiques du temps et l'auteur lui-même ont vanté beaucoup le coloris musical de la partition. Le même éloge a été décerné soixante-quatre ans plus tard à celle de l'*Etoile du nord.* C'est le cas de rappeler le mot de Gœthe : *L'esprit humain avance toujours, mais en spirale.* Grétry a introduit dans l'ouverture et dans une ariette, le motif d'un pas russe, dansé avec succès à l'Opéra par Mlle Guimard.

PIERRE PHILOSOPHALE (LA), comédie en cinq actes, de Thomas Corneille et de Visé, musique de Charpentier (Marc-Antoine), jouée à la Comédie-Française le 23 février 1681, elle n'eut que trois représentations.

PIERRE PHILOSOPHALE (LA), opéra allemand, musique de Schack, représenté à Vienne vers 1790.

PIERROT À PAPHOS ou **LA SÉRÉNADE INTERROMPUE**, opéra de salon, musique de M. Wekerlin, représenté en avril 1859.

PIETÀ D'AMORE (LA), opéra semi-séria, musique de Millico, représenté à Naples en 1785.

PIETÀ DEL PARAGONE (LA) [*la Pierre de touche*], septième opéra composé par Rossini, âgé alors de vingt et un ans. C'est un opéra-bouffe en un acte dont le livret est de Romanelli. Il fut représenté sur le théâtre de la Scala, à Milan, dans l'automne de 1812. La cavatine : *Ecco pietosa tu sei la sola,* et le finale du premier acte, signalèrent aux connaisseurs l'avénement d'un grand musicien. Cet opéra fut joué aux Italiens de Paris le 5 avril 1821. Plusieurs morceaux de la partition ont passé dans *Cenerentola.*

PIETÀ DI SABINA (LA), opéra italien, livret de Moniglio Cattani, moine augustin, musique de Cattani (Lorenzo), représenté à Florence vers 1730.

PIETRA SIMPATICA (LA), opéra italien, musique de Palma, représenté à Naples vers 1792, et à Paris le 30 juin 1801.

PIETRO D'ALBANO, opéra allemand, musique de Spohr, représenté à Cassel en 1834.

PIETRO D'ALBANO, opéra napolitain, musique de Apolloni, représenté à Venise le 9 mars 1856.

PIETRO EL CRUDELE (*Pierre le cruel*), opéra italien, musique d'Eslava, représenté à Cadix en 1843.

PIETRO IL GRANDE (*Pierre le Grand*), drame musical en cinq actes, musique de L.-A. Julien, représenté à Londres en 1852.

PIETRO IL GRANDE, OSSIA IL GELOSO ALLA TORTURA (*Pierre le Grand* ou *le Jaloux à la torture*), opéra-bouffe italien, musique de Vaccaj, représenté à Parme en 1824.

PIETRO IN CESAREA (S.) [*Saint Pierre à Césarée*], drame sacré, livret d'Apostolo Zeno, musique de Caldara, chanté dans la chapelle impériale de Charles VI, à Vienne, en 1734.

PIE VOLEUSE (LA), opéra en trois actes, paroles de Castil-Blaze et d'Aubigny, musique de Rossini, représenté à l'Odéon le 2 août 1824. Voyez la GAZZA-LADRA.

PIFFERARI (LES), saynète à deux personnages, paroles de M. A. de Jallais, musique de M. Nargeot, représentée au théâtre Deburau, aux Champs-Elysées, en août 1858.

PIGEON VOLE ou **FLÛTE ET POIGNARD**, drame lyrique en un acte, paroles et musique de Castil-Blaze, représenté au Théâtre-Italien (salle Ventadour) le 12 août 1843. La critique a plumé sans pitié ce pauvre oiseau que le spirituel musicographe aurait dû garder en cage. Un Vénitien jaloux s'aperçoit qu'un pigeon est chargé d'une tendre correspondance pour sa maîtresse, de la part d'un artiste, habile joueur de flûte. Il tue le pigeon, fait parvenir le message à son adresse, pour s'assurer de la trahison dont il est l'objet, et fait poignarder l'artiste par un bravo. La musique a été trouvée généralement peu digne de son auteur, à qui le public français a dû la connaissance de plusieurs ouvrages étrangers.

PIGLIA IL MONDO COME VIENE (*Il faut prendre le monde comme il est*), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté au théâtre Re, de Milan, au printemps de 1817.

PIGLIA IL MONDO COME VIENE, opéra-bouffe, musique de Persiano, représenté à Florence en 1826.

PIGNATTARO (IL) [*le Faïencier*], opéra italien, musique de Gnecco, représenté à Naples vers 1799.

PILGRINE VON MEKKA (DIE) [*les Pèlerins de la Mecque*], opéra-comique allemand, musique de Glück, représenté à Schœnbrunn en 1765. C'est une traduction de la *Rencontre imprévue*, de Dancourt, qui fut jouée à Paris sous les titres des *Pèlerins de la Mecque* et des *Foux de Médine*. On y remarque une chanson excellente : *Mahomet est un grand prophète*.

PIMMAGLIONE, intermède, musique de Cimador, représenté à Venise en 1788.

PIMMAGLIONE, drame italien, musique de Asioli, représenté à Turin vers 1789.

PIMMAGLIONE, opera italien en un acte, musique de Sirotti, représenté au théâtre Carcano, de Milan, en 1793.

PIMMAGLIONE, opéra italien, musique de Cherubini, représenté au théâtre des Tuileries en 1808.

PIMMALIONE IN CIPRO, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi, représenté à Vienne pour l'anniversaire de la naissance de l'impératrice Eléonore, en 1689.

PINO DI PORTO (IL) [*le Navire du port*], opéra italien, musique de J. Müller, représenté au théâtre de Brunswick en 1844.

PIOCCO (IL), opéra-bouffe, musique de Gerli, représenté à Milan en 1834.

PIPÉE (LA), opéra-bouffe en deux actes, musique de Clément (Charles-François), parodié sur la musique d'*Il Paratajo*, de Jomelli, représenté à la Comédie-Italienne le 20 janvier 1756.

PIQUILLO, opéra-comique en trois actes, paroles d'Alexandre Dumas et de Gérard de Nerval (Labrunie), musique d'Hippolyte Monpou, représenté le 31 octobre 1837. Le livret est peu intéressant, et le héros de la pièce, Piquillo, voleur espagnol, n'inspire pas une grande sympathie. Quant à la musique, elle a le cachet d'originalité qui distingue toutes les productions de Monpou. Nous mentionnerons les charmants couplets chantés par Jenny Colon : *Je ne suis point Phœbé, la déesse voilée*, le trio : *Au voleur !* le trio du signalement : *Puisque vous voulez bien éclairer la justice*, et surtout l'air ravissant : *Mon doux pays des Espagnes*, chanté par Chollet au théâtre, et dans les concerts par Ponchard père, avec un grand succès.

PIRAMIDI D'EGITTO (LE) [*les Pyramides d'Egypte*], divertissement musical, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à la cour de Vienne le jour anniversaire de la naissance de l'impératrice Eléonore, par ordre de l'empereur Léopold, en 1697.

PIRAMO E TISBE (*Pyrame et Thisbé*), opéra italien, musique de Rauzzini, représenté à Munich en 1769.

PIRAMO E TISBE, opéra italien, musique de Borghi, représenté à Florence en 1783.

PIRAMO E TISBE, opéra italien, musique de Riario Sforza, écrit vers 1825.

PIRAMO E TISBE, opéra italien, musique

de Manfroce, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1811.

PIRAMO E TISBE, opéra, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1786.

PIRATA (IL), opéra italien en deux actes, livret de Romani, musique de Bellini, représenté pour la première fois à Milan en 1827. Cet ouvrage, la troisième œuvre dramatique du compositeur, fixa définitivement sur lui l'attention du public. On y remarqua une véritable originalité, et il ne tarda pas à être représenté sur les principales scènes de l'Europe. Cependant ce ne fut que le 1er février 1832 qu'il fut joué au Théâtre-Italien à Paris. La note fournie par le livret est lugubre. Gualtiero, de la famille des Montalti, ayant perdu sa fortune et son rang, cède au désespoir et quitte sa patrie, où il laisse Imogène, sa fiancée, dont il est tendrement aimé. Il devient chef de pirates. Pendant son absence, Imogène, pour sauver les jours de son père, a été contrainte d'épouser Ernest, duc de Calabre, ennemi de Gualtiero. Ce dernier est jeté par la tempête sur des écueils contre lesquels son vaisseau se brise; il parvient à gagner le rivage avec quelques amis, et reconnaît son propre pays qu'il a quitté. Il apprend qu'Imogène est l'épouse d'Ernest. Dans sa fureur, il veut tuer le fils qu'elle a eu de ce mariage; mais il cède aux angoisses maternelles et ne songe plus qu'à arracher la vie à son rival. Un combat s'engage; Ernest succombe; mais les chevaliers condamnent Gualtiero au supplice. Imogène devient folle. Tel est ce mélodrame assez mal conçu au point de vue littéraire, mais riche en belles situations et en beaux vers. L'ouverture du *Pirate* est assez médiocre, comme la plupart des compositions instrumentales de Bellini. La cavatine de Rubini: *Nel furor delle tempeste* est d'un beau jet mélodique et a fourni au célèbre chanteur une occasion de triomphe. Le chœur des pirates est bien rhythmé et a de la couleur. Quant au duo d'Imogène et de Gualtiero: *E desso tu sciagurato*, il brille au premier rang des duos dramatiques; l'expression en est juste, et c'est un morceau bien conduit. Le finale du premier acte, le trio: *Vieni, vieni*, et l'air: *Tu vedrai la sventurata*, doivent encore être signalés parmi les bonnes inspirations du maître sicilien. Rubini, Santini et Mme Schrœder-Devrient ont été les interprètes de cet opéra au Théâtre-Italien. Cet ouvrage fut écrit à l'âge de vingt ans par le compositeur. Il a été chanté au Théâtre-Italien, à Paris, en 1846, par Mario, Coletti et Mlle Grisi, qui était admirable dans le rôle d'Imogène. Le chœur de la tempête et celui des pirates font de l'effet à la représentation.

PIRATE (LE), opéra, musique de Arquier, représenté au théâtre de Toulon en 1789.

PIRATES (LES), opéra semi-séria, musique de Storace, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1792.

PIRATI (I), opéra italien, musique de Petrella, représenté à Naples en 1838.

PIRATI (I), opéra italien, musique de Mme Ursule Asperi, représenté à Rome en 1843.

PIRATI DI BARATIERA (I), opéra italien, musique de Altavilla, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, en 1846.

PIRATI SPAGNUOLI (I) [*les Pirates espagnols*], musique de Petrella, représenté à Naplesen août 1856.

PIRRO (*Pyrrhus*), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne le jour anniversaire de la naissance de l'impératrice Claudia, par ordre de l'empereur Léopold Ier, en 1675.

PIRRO, opéra italien, musique de Aldovrandini, représenté à Venise en 1704.

PIRRO, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1786.

PIRRO, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Turin en 1792.

PIRRO E DEMETRIO, opéra italien, livret de Adriano Morcelli, musique de Tosi, représenté au théâtre Saint-Jean-Chrysostome, de Venise, en 1690.

PIRRO E DEMETRIO, opéra italien en trois actes, musique de Scarlatti, représenté à Naples en 1697.

PISISTRATE, opéra italien, musique de Leo, représenté à Naples vers 1750.

PITOCCHI FORTUNATI (I) [*les Mendiants fortunés*], opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1819.

PITOCCO (IL) [*le Mendiant*], opéra-buffa, paroles de Romani, musique de Gerli, représenté au théâtre Carcano, de Milan, en juin 1834.

PITTAGORICI (I) [*les Pythagoriciens*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1808.

PITTOR PARIGINO (IL) [*le Peintre parisien*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Rome en 1783.

PIU FEDEL FRA I VASSALI (*le plus fidèle des vassaux*), opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Francesco Gasparini, représenté sur le théâtre San-Cassiano, de Venise, en 1703. Cet ouvrage eut beaucoup de succès et fut joué dans toutes les villes d'Italie, particulièrement à Padoue, en 1734, sous le titre de l'*Innocenza trionfante*.

PIU FEDEL TRA GLI AMICI (IL) [*le Plus fidèle des amis*], opéra italien, livret de Guizzardi, musique de Gasparini (Michel-Ange), représenté à Venise en 1721.

PIÙ GENEROSA SPARTANA (LA), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1685.

PIÙ GLORIOSA FATICA D'ERCOLE (LA) [*le Travail le plus glorieux d'Hercule*], opéra italien, livret de Bernardoni, musique de Ariosti, représenté à Bologne en 1706.

PIÙ RICCHE GEMME (LE) [*les Perles les plus précieuses*], opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1693.

PIZARRE, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Duplessis, musique de Candeille, représentée à l'Opéra le 3 mai 1785. Les chœurs de cet ouvrage ont été remarqués, ainsi que les airs de danse.

PIZARRE ou **LA CONQUÊTE DU PÉROU**, opéra allemand, musique de Schrœder, représenté à Berlin en 1847.

PIZARRO, opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1788.

PIZZARRO IN PERU (*Pizarre au Pérou*), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Naples en 1791.

PIZZARRO NELL' INDIE (*Pizarre dans les Indes*), opéra italien, musique de J. Giordani, représenté à Florence en 1784.

PIZZIGHI, opérette en deux actes, musique de W. Müller, représenté à Vienne vers 1794.

PROCÈS (LE) ou **LA PLAIDEUSE**, opéra en trois actes, de Favart, musique de Duni, représenté à la Comédie-Italienne le 19 mai 1762.

PLAISIRS DE LA CAMPAGNE (LES), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin et de Mlle Barbier, musique de Bertin, représenté par l'Académie royale de musique le 10 août 1719. La pêche, la vendange et la chasse forment les trois entrées de ce ballet, dans lequel chantèrent Mlle Antier, Tulou, Thévenard, Murayre, Le Mire, etc.

PLAISIRS DE LA PAIX (LES), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue et quatre intermèdes, paroles de Menesson, musique de Bourgeois, représenté par l'Académie royale de musique le 29 avril 1715. Dans la seconde entrée, Thévenard fit les frais de la fête des buveurs avec d'autant plus de succès qu'il passait pour jouer son rôle au naturel.

PLANTEUR (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de Hippolyte Monpou, représenté à l'Opéra-Comique le 1er mars 1839. Le livret est des plus simples. Sir Jackson, le planteur, et miss Mackensie, jeune orpheline, sont les personnages principaux de cette pièce, qui a été très-malmenée par la critique. On a remarqué les couplets avec chœur de femmes au commencement du premier acte, un quatuor et un air de miss Mackensie au second. L'opéra du *Planteur* a été chanté par Grignon, Ricquier, Moreau-Sainti et Mme Jenny Colon. On en a vu la reprise avec quelque intérêt sur le théâtre des Fantaisies-Parisiennes.

PLANTILLA, opéra italien, livret de Cassani, musique de Antonio Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1721.

PLATÉE ou **JUNON JALOUSE**, comédie-ballet en trois actes, avec un prologue, livret de Autreau, retouché par Balot de Sauvot, musique de Rameau, représentée par l'Académie royale de musique le 4 février 1749. Il s'agit dans le poëme de la nymphe Platée, dont le rôle fut chanté par un acteur nommé Latour. Rien n'est plus divertissant et plus varié que cette partition. Les passe-pieds, les musettes, les tambourins et les menuets sont charmants. Nous signalerons aussi une ariette gracieuse : *Que ce séjour*, et un chœur de grenouilles fort divertissant. Rameau, que les biographes à la suite de Diderot s'accordent à représenter comme un homme atrabilaire et d'un caractère sombre, aimait beaucoup les plaisanteries musicales. Non-seulement il a, dans son opéra de *Platée*, mis en musique les *coua-coua* de la gent batracienne, mais encore dans les pièces de

clavecin, il s'est livré à toutes sortes d'imitations ingénieuses comme dans le *Niais de Sologne*, les *Forgerons*, etc.

PLÉIADES (LES), opéra allemand en trois actes, musique de Mattheson, représenté à Hambourg en 1699.

PLEINE EAU (UNE), opérette, paroles de M. Servières, musique de MM. d'Osmond et Costé, représentée aux Bouffes-Parisiens en août 1855.

PLONGEUR (LE), opéra allemand, paroles de Schiller, musique de Uber, représenté à Cassel vers 1809.

PLUIE ET LE BEAU TEMPS (LA) ou **L'ÉTÉ DE L'AN VIII**, vaudeville en un acte, airs des couplets de Solié, représenté à l'Opéra-Comique le 17 novembre 1800.

PLUS HEUREUX QUE SAGE, opéra-comique en un acte de Mézès, musique de Dourlen, représenté à Feydeau le 25 mai 1816.

PLUTON ET PROSERPINE, opéra, musique de Galliard, représenté à Londres, sur le théâtre de Haymarket, en 1817.

PODESTÀ DI BURGOS (IL), opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Vienne vers 1824.

PODESTÀ DI CHIOGGIA (IL), opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à la Scala, à Milan, en 1801.

PODESTÀ DI COLOGNOLE (IL), opéra italien, musique de Buini, représenté à Bologne sur le théâtre Formagliari en 1673, et en 1730 sur le théâtre Marsigli-Rossi.

PODESTÀ DI TUFFO ANTICO (IL), opéra italien, musique de Accorimboni, représenté à Rome en 1786.

PODESTAT (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Laffitte, musique de Vogel, représenté au théâtre des Nouveautés le 16 décembre 1831.

POËME VOLÉ (LE), opéra-comique en un acte, musique de Lemière de Corvey, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1793.

POËMES DE LA MER (LES), ode symphonie, paroles de M. Autran, musique de M. Wekerlin, exécutée au Théâtre-Italien dans le mois de décembre 1860. L'œuvre du poëte date de 1835. Elle a été publiée en un volume sous ce titre : *La mer*. M. Wekerlin, avec l'autorisation de M. Autran, en a extrait divers épisodes ou tableaux et en a formé une sorte de *scenario*. La *Naissance des vagues*, la *Rêverie au bord de la mer*, le *Départ*, la *Mer calme*, la *Chanson d'un triton*, le *Cabin-boy* ou le *Mousse*, la *Promenade*, tels sont les sujets des petites symphonies dans lesquelles le musicien a développé ses inspirations mélodiques et poétiques. Le morceau qui a été le plus goûté est un solo de ténor accompagné par le chœur à bouche fermée : *A bocca chiusa*. Belval, Félix, Mlle Balbi ont chanté cet ouvrage. Mlle Karoly a déclamé les intermèdes. Voici une strophe exprimant la *Naissance des vagues*.

Autour des archipels que Jéhova découpe,
Autour des continents qui se creusent en lit,
La mer monte; elle écume, on dirait une coupe,
Qui sous la main de Dieu s'emplit.

Lorsque cet ouvrage a été exécuté par la société Sainte-Cécile, à Paris, le 4 février 1865, le morceau le plus applaudi a été l'air de soprano : *La mer calme*, chanté avec beaucoup de goût par Mme Barthe-Banderali.

POETA AL CIMENTO (IL) [*le Poëte dans l'embarras*], opéra italien, musique de Celli, représenté à Rimini, pour la foire, en 1823.

POETA CALCULISTA (EL), monodrame espagnol en un acte, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Madrid en 1805, et à Paris le 15 mars 1809.

POETA DI VILLA (IL), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome, au printemps, en 1786.

POETA FORTUNATO (IL), opéra italien, musique de Coccia, représenté à Florence en 1809.

POETA IN CAMPAGNA, farce italienne, musique de Morlacchi, représenté à la Pergola de Florence, et avec succès, en février 1807.

POETA MELODRAMATICO (IL), opéra, musique de Caruso, représenté à Vérone en 1768.

POËTE ET LE MUSICIEN (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Dupaty, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Feydeau le 30 mai 1811.

POËTE SUPPOSÉ (LE) ou **LES PRÉPARATIFS DE LA FÊTE**, comédie en trois actes, mêlée d'ariettes et de vaudevilles, paroles de Laujon, musique de Champein, représentée à la Comédie-Italienne le 25 avril 1782.

POINT D'ADVERSAIRE, opéra en un acte, musique de A.-F.-G. Pacini, écrit vers 1806.

POINT DE BRUIT, opéra-comique, musique de Doche, représenté à la Porte-Saint-Martin en 1804.

POIRIER (LE), opéra en un acte de Vadé, représenté à l'Opéra-Comique le 7 août 1752; retouché par Anseaume et mis en musique par Saint-Amans (Comédie-Italienne, 20 juin 1772).

POLAND (*la Pologne*), drame lyrique allemand, musique de E.-A. Kellner, inachevé. Kellner est mort le 18 juillet 1839.

POLASTRELLO E PARPAGNANO, intermède, musique de Gasparini (Francesco), représenté en Italie en 1709.

POLICHINELLE, opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et Duveyrier, musique de Montfort, représenté à l'Opéra-Comique le 14 juin 1839. Les personnages favoris du théâtre de la foire, de Riccoboni et de Romagnesi, défilent sur la scène. Le livret est des plus invraisemblables, mais assez amusant. Lelio a épousé Laurette, fille d'un noble habitant de Palerme, Theodoro-Theodori-Bambolino-Bambolini. Lelio est un mari charmant, mais sa vie offre des absences mystérieuses qui font des ombres au bonheur de Laurette. Lelio est l'objet des accusations les plus noires; mais voilà que Bambolino découvre que son gendre n'est autre que le célèbre Pulcinella, qui, tous les soirs, au théâtre de la Bocchetta, fait les délices des Napolitains. Beau-père de Polichinelle! le coup est dur; mais il signor Bambolino-Bambolini est trop Italien pour ne pas en prendre son parti de bonne grâce. La musique de M. Montfort a paru faite avec esprit; on a remarqué les couplets de Bambolino : *Les talents d'un ambassadeur*, l'air de Laurette : *Si tu m'aimes, Laurette*, et le trio : *Savez-vous bien que c'est un vice affreux*, qui est le meilleur morceau de la partition. Ernest Mocker, qui depuis a donné son empreinte à plusieurs rôles intéressants, a débuté dans cet ouvrage; les autres rôles ont été chantés par Henri, Mlle Rossi et Mme Boulanger.

POLICHINELLE, opéra en un acte, musique de Poise, représenté au Bouffes-Parisiens en 1856.

POLIDORO, opéra italien, livret de Agostino Pioveni, patricien de Venise, musique de Lotti, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1714.

POLIFEMO (*Polyphème*), opéra italien, musique de Bononcini, représenté à Berlin en 1703.

POLIFEMO, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Naples vers 1742.

POLIUTO, opéra en trois actes, musique de Donizetti, écrit à Naples en 1838, pour Adolphe Nourrit. La censure napolitaine n'en permit pas la représentation. Le livret avait été versifié par Salvator Cammarano, d'après les idées du célèbre chanteur, qui n'eut pas la consolation de créer le rôle de Polyeucte, qu'il avait étudié. C'est le 10 avril 1840 que cet opéra a été représenté à l'Académie royale de musique, sous ce titre : les *Martyrs* (voyez ce mot). On l'a applaudi aux Italiens le 14 avril 1859, et depuis il en a été donné plusieurs représentations. Le ténor Tamberlick a obtenu dans le rôle de *Poliuto* l'un de ses plus beaux succès. Le sextuor est un des chefs-d'œuvre de Donizetti. Il rappelle, par le rhythme et le souffle inspiré qui l'anime, l'admirable sextuor de *Lucie*. La cavatine en duo du troisième acte a sans doute de l'entrain et produit de l'effet, puisqu'on l'a toujours fait répéter; cependant elle n'exprime pas dignement, selon nous, l'enthousiasme religieux du couple chrétien aspirant à la gloire du martyre.

POLKA DES SABOTS (LA), opérette en un acte, paroles de MM. Dupeuty et Bourget, musique de M. Varney, représentée aux Bouffes-Parisiens le 28 octobre 1859. Cette petite pièce est amusante. On a beaucoup applaudi les jolis couplets de Doucette, chantés avec un vrai talent par Mlle Chabert.

POLKETTE, opérette, paroles de M. Firmin, musique de M. Bernardin, représentée aux Folies-Nouvelles en juin 1856.

POLLY, opéra anglais en un acte, musique de Pepusch, représenté à Londres vers 1700.

POLONAIS ET SON ENFANT (LE), opéra, musique de Lortzing, représenté à Manheim en 1832.

POLONAISE (LA), opéra allemand en trois actes, musique de Stefani, représenté à Varsovie en 1807.

POLYDORE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin, musique de Batistin (Stuck), représen-

tée par l'Académie royale de musique le 15 février 1720. Jélyotte remplaça Murayre dans le rôle de Triton, en 1739, et dans celui de Polydore, Thévenard, qui avait quitté la scène, fut suppléé par Le Page. On sait que Jélyotte était un ténor élevé, et Thévenard une première basse fort étendue. Batistin fut le premier violoncelliste qu'on entendit à l'Opéra.

POLYDORE, opéra, musique de C.-H. Graun, représenté à Brunswick en 1726.

POLYDORE, opéra, musique de Rumling, représenté au théâtre de la résidence de Karlsberg en 1785.

POLYMNIE (LES FÊTES DE), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de Cahusac, musique de Rameau, représenté par l'Académie royale de musique le 12 octobre 1745. Cet ouvrage n'eut pas un grand succès. On y remarque cependant un air de soprano d'un beau caractère : *Hélas! est-ce assez?*

POLYPHÈME ou **UNE AVENTURE À LA MARTINIQUE**, opéra-comique, musique de M. Génée, représenté à Elbingen, en octobre 1856.

POLYXÈNE, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Joliveau, musique de Dauvergne, représentée à l'Opéra le 11 janvier 1763.

POLYXÈNE, drame, musique de Schweitzer, représenté à Weimar vers 1770.

POLYXÈNE, monodrame lyrique, musique de Wolf, représenté à Weimar en 1776.

POLYXÈNE, monodrame, musique de Zeller, représenté au théâtre du duc de Mecklembourg en 1781.

POLYXÈNE ET PYRRHUS, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Laserre, musique de Colasse, représentée par l'Académie royale de musique le 21 octobre 1706. La partition de cet ouvrage, qui n'a pas été repris au théâtre, a été publiée par Ballard.

POMME D'OR TRANSPORTÉE DES RÉGIONS HYPERBORÉENNES DANS LA CIMBRIE (LA), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1698.

POMME DE TURQUIE (LA), opérette en un acte, paroles et musique de Mlle Pauline Thys, représentée aux Bouffes-Parisiens le 9 mai 1857.

POMMIERS ET LE MOULIN (LES), opéra en un acte, paroles de Forgeot, musique de Lemoyne, représenté par l'Académie de musique le 22 janvier 1790. Cette bergerie, imitée du *Devin du village*, parut insipide.

POMO D'ORO (IL), opéra italien, musique de Cesti, représenté avec beaucoup d'apparat à la cour de Léopold Ier. Cesti paraît avoir écrit cette partition vers 1668.

POMONE, pastorale en cinq actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Perrin, musique de Cambert. C'est le premier opéra qui ait été représenté par l'Académie royale de musique. Cet événement musical eut lieu le 19 mars 1671, d'après le privilége accordé par Louis XIV, le 28 juin 1669, à l'abbé Perrin, à Cambert, Sourdéac et Champeron.

POMONE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1702.

POMONE, pastorale en trois actes, musique de Lacoste, écrite à la fin du XVIIIe siècle.

POMPE FUNÈBRE DE CRISPIN (LA), opéra-comique, musique de Rochefort (Jean-Baptiste), représenté à Cassel vers 1776.

POMPEO, opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à Naples en 1684.

POMPEO IN ARMENIA, opéra italien, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Rome en 1747.

POMPEO IN ARMENIA, opéra italien, musique de Sarti, représenté à Faenza en 1752.

POMPEO MAGNO, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Cavalli, représenté à Venise, sur le théâtre de San-Salvatore, avec succès, en 1666.

POMPEO MAGNO IN CILICIA, opéra, livret de Aurelio Aurelj, musique de Freschi, représenté à Venise, sur le théâtre de Sant' Angiolo, en 1681, puis à Vérone en 1684, et à Bologne en 1687.

PONCE DE LÉON, opéra-bouffon en trois actes, paroles et musique de Berton, représenté à l'Opéra-Comique (salle Favart) le 15 mars 1797. Cet ouvrage, qui n'est pas sans mérite, précéda immédiatement les deux œuvres capitales du compositeur, *Montano et Stéphanie* et le *Délire*.

PONT DE LODI (LE), opéra en un acte de Delrieu, musique de Méhul, représenté à l'Opéra-Comique le 15 décembre 1797.

PONT DES SOUPIRS (LE), opéra-bouffe en deux actes, paroles de MM. Crémieux et L. Halévy, musique de J. Offenbach, représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens le 23 mars 1861. Il suffit de dire que les scènes les plus désopilantes répondent à ce titre lugubre. Cornaro-Cornarini, Fabiano Malatromba, Tacova, Amoroso et Catarina en sont les personnages. Plusieurs des motifs sont devenus populaires. Nous citerons la jolie romance: *Ah! qu'il était doux mon beau rêve*, le chœur : *Dans Venise la belle*, et les couplets : *Je suis la gondolière*. Le *Carnaval de Venise* sert de finale à cette pièce, en se transformant toutefois en bacchanale un peu trop échevelée.

PONTONS DE CADIX (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Paul Duport et Ancelot, musique d'Eugène Prévost, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique le novembre 1836.

POOR SAILOR (*le Pauvre matelot*), opéra anglais, musique de Attwood, représenté à Londres, sur le théâtre de Covent-Garden, en 1795.

POOR SOLDIER (THE) [*le Pauvre soldat*], opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté à Londres en 1783.

PORCHERONS (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Thomas Sauvage et de Lurieu, musique d'Albert Grisar, représenté à l'Opéra-Comique le 12 janvier 1850. L'action se passe au temps de Louis XV. La marquise de Bryane, jeune veuve d'un caractère fantasque et assez étourdie, refuse tous les partis, et prétend affronter seule et sans protection les aventures et les périls auxquels elle s'expose et qu'elle semble même rechercher. M. des Bryères parie avec ses amis 10,000 louis qu'il triomphera des dédains de la belle évaporée. En effet, arrivée à Paris en compagnie des époux Jolicour, elle ne tarde pas à tomber dans plusieurs piéges tendus sous ses pas. Elle est protégée par un mystérieux personnage, qui se fait appeler Antoine et passer pour un ouvrier ébéniste. Il ne peut cependant dissimuler le son de sa voix, que la marquise reconnaît pour celle d'un libérateur resté inconnu et qui a pénétré jusqu'à son cœur. Cet Antoine est le chevalier d'Ancenis, ami d'enfance de la marquise de Bryane. Il lui a prédit les mésaventures auxquelles son genre de vie l'exposait, et lui a déclaré son amour dans une lettre des plus tendres. Enfin une dernière escapade de l'héroïne amène le dénoûment. Il lui prend fantaisie d'aller aux *Porcherons*, sorte de guinguette ou bal populaire de ce temps, située aux portes de Paris. Des Bryères fait diriger la voiture de Mme de Bryane vers sa petite maison, qu'il transforme en Porcherons pour prolonger l'illusion, et, au milieu de la situation la plus critique, la jeune veuve est heureuse de reconnaître dans Antoine, qui a feint de se prêter à la ruse du séducteur, le chevalier d'Ancenis, à qui il ne manque, pour être intéressant, ni le duel obligé, ni la lettre de cachet, ni la grâce finale du souverain. Les détails de la pièce sont amusants, mais la donnée est par trop invraisemblable. En outre, les scènes où le compositeur aurait pu faire preuve de son talent dramatique, se passent en dialogue. La partition des *Porcherons* est une des meilleures productions de Grisar. La mélodie y est gracieuse, l'harmonie variée, l'instrumentation piquante et spirituelle. Dans le premier acte, on remarque la romance chantée par Mme de Bryane : *Pendant la nuit obscure*, le trio : *A cheval*, et le thème délicieux de la scène de l'évanouissement. Le morceau le plus saillant du second acte est la romance de la lettre : *L'amant qui vous implore*, mélodie pleine de charme et d'expression. Le motif d'Antoine : *Donnez-moi vot' pratique*, et le trio bouffe final ont été très-goûtés du public. C'est dans le tableau des Porcherons que le compositeur a déployé le plus de verve et d'inspiration scénique. Les *Couplets à Bacchus* et la *Ronde des Porcherons* offrent une progression d'effets variés et une gaieté communicative qui n'excluent pas les qualités sérieuses de l'œuvre musicale. Mlle Darcier a obtenu un de ses plus beaux succès dans le rôle de Mme de Bryane; son jeu fin, sa voix expressive et vibrante ont laissé des souvenirs. Mocker, Hermann-Léon, Bussine, Mmes Félix et Decroix ont représenté les autres personnages.

PORNIC LE HIBOU, opérette, musique de M. Darcier, représentée aux Folies-Nouvelles en octobre 1858. L'auteur a chanté le rôle principal avec beaucoup de talent.

PORO (*Porus*), opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1731.

PORSENNA, opéra allemand, musique de Mattheson, représenté à Hambourg en 1702.

PORSENNA, opéra italien, livret de Agostino Pioveni, patricien de Venise, musique de Lotti, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1712. Cet

ouvrage fut représenté avec des airs et d'autres morceaux ajoutés par Scarlatti, au théâtre San-Bartolomeo, de Naples, en 1713.

PORT À L'ANGLAIS (LE NAUFRAGE AU) ou **LES NOUVELLES DÉBARQUÉES**, comédie en trois actes, en prose, avec un prologue et des divertissements, paroles de Autreau, musique de Mouret, représenté à la Comédie-Italienne le 25 avril 1718.

PORTANTINO (IL), opéra italien, musique de Paini, représenté en Italie vers 1760.

PORTATORE D'ACQUA (IL) [*le Porteur d'eau*], opéra italien, musique de Fabrizzi, représenté à Milan en 1841.

PORTE DE FER (LA), opéra, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1822.

PORTEFAIX (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de Gomis, représenté à l'Opéra-Comique le 16 juin 1835.

PORTEFAIX DES BORDS DE LA TAMISE (LE), opéra en trois actes, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Prague en 1828.

PORTENTOSA SCIMIA (LA) [*l'Affreuse guenon*], opéra italien, musique de Fioravanti (Vicente), représenté à Naples en 1831.

PORTEUR D'EAU (LE), opéra-comique en un acte, musique de Lemière de Corvey, représenté en province en 1801.

PORTEUR DE CHAISES (LE), opéra-comique en deux actes, de Monvel, musique de Dezède, représenté à la Comédie-Italienne le 10 décembre 1778 ; réduit à un acte (11 janvier) sous le titre de : *Jérôme et Champagne*.

PORTIA, poëme dramatique, paroles de E. Augier, musique de De Hartog, exécuté par fragments dans un concert de la Société de Sainte-Cécile en 1853.

PORTRAIT (THE), farce anglaise, musique de Samuel Arnold, représenté à Covent-Garden en 1770.

PORTRAIT (LE) ou **LA DIVINITÉ DU SAUVAGE**, comédie lyrique en deux actes, paroles de Saulnier, musique de Champein, représentée à l'Opéra le 22 octobre 1790. Pour expliquer en passant ce titre obscur, nous dirons qu'il est question dans la pièce du portrait de Julie, auquel Dorval, son amant, rend des hommages si assidus, qu'un sauvage à son service prend ce portrait pour une divinité et en adore l'original dès qu'il l'aperçoit. On voit par ce sujet de quelles inepties la muse dramatique était capable à cette époque.

PORTRAIT (LE), opéra allemand en deux actes, musique du baron de Perfall, représenté à Munich en décembre 1863.

PORTRAIT DE FAMILLE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique de Kreubé, représenté pour la première fois à Feydeau le 12 juillet 1814.

PORTRAIT DE SÉRAPHINE (LE); saynète musicale de M. Simiot, représenté aux Folies-Nouvelles en septembre 1857.

PORTRAIT ET LE BUSTE (LE), opéra-comique danois en trois actes, musique de Berggreen, représenté à Copenhague en 1832.

PORTRAITS (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de d'Avrigny, musique de Parenti, représenté à l'Opéra-Comique le 19 novembre 1790.

PORTUGAIS À GOA (LES), opéra sérieux, musique de Bénédict, représenté à Stuttgard en 1831.

PORUS, opéra, musique de Cousser, représenté à Hambourg en 1694.

POSTE DE L'AMOUR (LA), opéra russe, musique de Cavos, représenté à Saint-Pétersbourg en 1804.

POSTIGLIONE DI LONJUMEAU (IL), opéra italien, livret imité de l'opéra-comique français, musique de Speranza, représenté à Turin en 1842, et à Lucques quelques mois après.

POSTILLIONE DI LONJUMEAU (IL), opéra-comique italien, livret traduit de la pièce française, musique de Coppola (Pierre-Antoine), représenté vers 1850.

POSTILLON DE LONJUMEAU (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Adolphe de Leuven et Brunswick, musique de Adolphe Adam, représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 13 octobre 1836. Le livret est d'une gaieté et d'une invraisemblance fort plaisantes et est dans le goût des canevas italiens joués sous le nom d'opéras-comiques au théâtre de la Foire. La musique est bien commune, mais franche et du meilleur style d'Adam. L'air chanté par Henri : *Combattons, chantons*, est une amusante parodie des chœurs d'opéra. Les couplets chantés par Chollet : *Oh! qu'il est beau, le postillon de Lonjumeau!* et le motif : *Mon*

petit mari ont eu une fatigante popularité. Quand au trio : *Pendu! pendu!* on ne peut nier qu'il ne soit fort comique. Le *Postillon de Longjumeau* a obtenu un grand succès et a valu au compositeur les honneurs du suffrage universel.

POSTILLON DE SAINT-VALERY, opéra en deux actes, paroles de Commerson et Salvador, musique de Pilati, représenté sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin au mois de mars 1849. On a remarqué de jolis couplets et un duo qui commence ainsi : *Profitons de sa jalousie.* Les principaux interprètes de cet ouvrage ont été Mme Petit-Brière et Junca. La représentation d'un opéra à la Porte-Saint-Martin, en 1849, était un essai de décentralisation musicale. On a depuis fait beaucoup de chemin dans cette voie.

POSTILLON EN GAGE (LE), opérette en un acte, paroles de M. Jules Adenis, musique de M. Offenbach, représentée aux Folies-Nouvelles le 9 février 1856.

POUPÉE DE NUREMBERG (LA), opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Arthur de Beauplan, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-National en février 1852. C'est une folie de carnaval. Cornélius est un fabricant de jouets d'enfants. Il a construit une poupée dont le mécanisme est si parfait, qu'il s'imagine avoir créé une vraie femme, que quelques paroles magiques suffiront à animer. Il la donne d'avance en mariage à son fils Donathan. Pendant son absence, deux amoureux s'introduisent chez lui. C'est son neveu Miller et une fleuriste nommée Bertha. Celle-ci s'affuble des vêtements de la poupée, Miller contrefait le diable, et le pauvre Cornélius, berné, battu, humilié, restitue à son neveu le patrimoine dont il l'avait dépouillé, après avoir mis en pièces la fiancée de son fils Donathan. La musique est accorte et troussée avec esprit. Le compositeur était malade et gardait le lit lorsqu'il écrivit cette bouffonnerie. Elle ne lui coûta que six jours de travail. L'ouverture se compose d'un andante élégant et d'une valse dont le motif est répété en duo dans la pièce, et a obtenu du succès. La scène de l'évocation, un trio pour voix d'hommes et un joli solo de violon, sont les morceaux les mieux traités de cette partition. Ce genre de pièce convenait parfaitement au talent ingénieux et peu élevé d'Adolphe Adam. La *Poupée de Nuremberg* a eu pour interprètes Meillet, Grignon père, Menjaud fils et Mlle Rouvroy.

POURCEAUGNAC, fragment tiré de l'opéra-ballet ayant pour titre : le *Carnaval*, paroles de Molière, Benserade et Quinault, musique de Lulli. Cet acte fut joué à part et sous ce titre en 1716.

POURCEAUGNAC, opéra en trois actes, musique de Mengozzi, représenté à Montansier en 1793.

POUVOIR DE L'AMOUR (LE), opéra-ballet en trois actes et prologue, paroles de Lefebvre de Saint-Marc, musique de Royer (Joseph-Nicolas-Pancrace), représenté à l'Académie royale de musique le 23 avril 1743. Mlles Julie, Le Maure, Fel, Coupée interprétèrent cet ouvrage avec Jélyotte. Il ne fut pas repris.

POUVOIR DE L'AMOUR, opéra, musique de Fortia de Piles, représenté à Nancy en 1785.

POUVOIR DE LA NATURE (LE), opéra-comique en un acte, musique de Chardiny, représenté au théâtre de Beaujolais en 1786.

POUVOIR DU CHANT (LE), opéra-comique allemand, musique de Lindpaintner, représenté au théâtre de Stuttgard dans le mois de juillet 1836. Le compositeur allemand a introduit dans sa partition une suave mélodie sur les paroles de la romance de Chateaubriand :

> Combien j'ai douce souvenance
> Des lieux chéris de mon enfance !
> Hélas ! qu'ils étaient beaux ces jours
> De France !
> O mon pays, sois mes amours
> Toujours ?

POVERO SUPERBO (IL), opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1754.

PRAGA NASCENTE DA LIBUSSA E PRIMISLAO, opéra, musique de Denzi (Antoine), représenté à Prague chez le comte de Sporck en 1734.

PRASSITELE IN GNIDO (*Praxitèle à Gnide*), opéra pastoral italien, livret de Aurelio Aurelj, musique de Polani, représenté sur le théâtre Manfredini, à Rovigo, en 1700, et sur le théâtre des Saints-Apôtres, à Venise, en 1707.

PRAXITÈLE ou LA CEINTURE, opéra en un acte, paroles de Milcent, musique de Mme Devismes, représenté à l'Opéra le 24 juillet 1800. Mme Devismes était une élève de Steibelt. Le culte de l'art plastique est porté un peu loin dans le livret, et ne se-

rait pas toléré de nos jours, ce qui n'est pas peu dire.

PRÉ AUX CLERCS (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique d'Hérold, représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 15 décembre 1832. L'inspiration du célèbre compositeur français a été provoquée et soutenue par un excellent livret. Le *Pré aux clercs* est une des quatre ou cinq productions romantiques de cette époque, dont les beautés supérieures ont bravé les outrages du temps. La scène se passe sur les bords de la Seine, dans le voisinage du Louvre. Marguerite de Valois est retenue comme prisonnière à la cour de Charles IX, son frère. Sa présence est une garantie de la conduite de Henri de Navarre, l'un des chefs du parti huguenot. Elle garde auprès de sa personne une noble fille du Béarn, nommée Isabelle, que le roi destine en mariage au comte de Comminge, gentilhomme brave et querelleur. Le jeune baron de Mergy, envoyé par Henri de Navarre pour réclamer sa femme et sa jeune amie, dont il est lui-même fort épris, apprend qu'il a un rival redoutable. Marguerite s'intéresse à leurs amours, et veut employer en leur faveur le génie inventif d'un astucieux Italien nommé Cantarelli. Celui-ci serait disposé à les trahir, car il est voué corps et âme à son ami Comminge, si une lettre, écrite par lui au duc de Guise et tombée entre les mains de la reine de Navarre, ne le mettait à sa merci. Un hôtelier du Pré aux Clercs et sa fiancée, Nicette, sont mêlés à l'intrigue et fournissent l'occasion d'épisodes gracieux. Le projet de la reine est de marier secrètement Isabelle et de Mergy; mais son exécution est traversée par la découverte que fait Comminge de leur amour. Il provoque son rival en duel. Au troisième acte, le mariage secret a eu lieu et on songe aux moyens de fuir. Cependant Mergy a une dette d'honneur à acquitter. Il est rejoint par Comminge, et tous deux mettent l'épée à la main. Des archers survenant les obligent à aller plus loin vider leur querelle. Comminge est tué dans le combat, et on voit des bateliers emmener son corps à Chaillot. Les amants sont réunis et se jurent une flamme éternelle. On ne sait ce qu'on doit le plus admirer dans cet ouvrage, la peinture musicale des situations scéniques, la teinte merveilleuse qui règne sur toute la partie épisodique, le coloris tour à tour discret et puissant de l'instrumentation, tout y est réuni pour le plaisir de l'oreille et la satisfaction de l'intelligence la plus exigeante. Aussi cet opéra a-t-il constamment réuni les suffrages des musiciens de toutes les écoles. L'ouverture en *sol* mineur est d'une originalité soutenue et d'une harmonie élégante; elle se compose d'un tutti sur un rhythme neuf et coupé à la manière de Weber, mais avec des procédés qui le rendent plus saisissant; d'un cantabile en *fa* mineur, suivi d'une phrase délicieuse en majeur, reprise plus loin à la quinte inférieure; d'un motif coquet en *si* bémol; d'une fughette et de développements sur le rhythme primitif. Dans le chœur d'introduction, les voix accompagnent l'orchestre en accords plaqués d'un effet charmant. Il serait trop long d'analyser la partition, et d'ailleurs chaque morceau est un chef-d'œuvre. Nous rappellerons seulement le duo si connu : *Les rendez-vous de noble compagnie ;* l'air de Mergy : *O ma tendre amie*, et le finale du premier acte, dans lequel se trouve la touchante romance : *Souvenirs du jeune âge.* Le morceau de violon, exécuté pendant l'entr'acte, montre à quel point Hérold possédait les ressources de cet instrument. L'air d'Isabelle : *Jours de mon enfance*, accompagné par le violon solo, est un des plus jolis airs du répertoire de l'Opéra-Comique. Quant au trio : *Vous me disiez sans cesse : Pourquoi fuir les amours?* entre Isabelle, la reine et Cantarelli, l'agencement des voix est égal en ingéniosité et en grâce à tout ce qu'on peut trouver de plus parfait dans les œuvres de l'école italienne. Tout en restant dans le caractère de l'opéra-comique, Hérold a dépassé les modèles du genre par l'heureux choix et l'abondance de ses mélodies. La scène de la mascarade, les belles phrases de la reine, de Mergy, l'entrée d'Isabelle au milieu de la fête et le finale, offrent une suite non interrompue de chants heureux et d'effets variés. Les combinaisons de l'orchestre et des voix sont particulières au compositeur. Des mélodies très-développées sont jouées par les instruments, tandis que les voix forment des successions d'accords groupés de manière à se suffire à elles-mêmes et à fournir des périodes intéressantes. La musique du troisième acte offre plusieurs morceaux d'un rhythme franc, cordial, qui semblerait en faire remonter la composition à l'époque de la première manière du maître. Pour bien apprécier cette différence, il est bon de rappeler qu'Hérold a commencé à travailler pour le théâtre en 1816, et que si un intervalle de seize années modifie bien des idées dans une tête comme l'était la sienne, il ne suffit pas à détruire les traces

de la première allure du génie, ou même simplement les premières habitudes de l'esprit. Nous considérons comme appartenant à cette première manière le petit ensemble qui suit la phrase gracieuse que chante Nicette : *Venez, et que je me promène, Je suis dame de ce domaine;* la ronde si populaire :

A la fleur du bel âge,
Georgette, chaque jour,
Disait, dans le village,
Jamais n'aurai d'amour.

le trio syllabique : *C'en est fait, le ciel même a reçu nos serments*, et enfin le chœur à l'unisson des archers : *Nargue de la folie.* Tous ces motifs sont charmants; mais on en trouve d'équivalents dans le *Muletier*, dans *Marie,* tandis que, dans le reste de l'acte, Hérold se maintient à la hauteur où il s'était élevé dans *Zampa*, ajoutant à la grâce, qui ne l'a jamais quitté, la puissance de l'effet et une profonde sensibilité. A l'appui de cette observation, nous citerons le chœur : *Que j'aime ces ombrages;* le trio scénique du duel où se trouve cette phrase magnifique : *Ah! je puis braver ta rage;* le quatuor d'une demi-teinte délicieuse : *L'heure nous appelle;* et enfin la scène du bateau, dans laquelle le récit des violoncelles produit un des plus grands effets qui existent au théâtre. Les rôles de cet ouvrage ont été créés par des artistes assez médiocres, ce qui n'a pas empêché le succès immédiat. Le rôle d'Isabelle a été écrit pour Mme Casimir, qui l'a chanté à la première représentation, mais qui n'y reparut qu'un mois plus tard. Mlle Dorus l'a repris aussitôt; les autres rôles ont été chantés par Fargueil, Thénard, Lemonnier, Féréol, Mme Ponchard et Mlle Massy. Hérold, atteint depuis plusieurs années d'une maladie de poitrine et épuisé par ses derniers travaux, ne survécut qu'un mois à son succès. Il mourut le 19 janvier 1833.

PRÉCAUTION INUTILE (LA), opéra allemand, musique de Weigl, représenté à Vienne en 1782.

PRÉCAUTIONS INUTILES (LES), opéra-comique en un acte, paroles d'Achard et Anseaume, musique de Chrestien, musicien de la chapelle du roi, représenté à l'Opéra-Comique le 23 juillet 1760.

PRECAUZIONI (LE), opéra-buffa, musique de Petrella, représenté au théâtre Carlo-Felice, à Gênes, en novembre 1862.

PRECIOSA, opéra allemand en un acte, livret de Wolf, d'après une nouvelle de Cervantès, musique de Weber, représenté à Dresde en 1822. Cet ouvrage ne fit qu'ajouter à la réputation du maître. Lorsqu'on songea à faire connaître ses œuvres au public français, on se défia trop de leur originalité propre, et il en résulta des opéras hybrides qui excitèrent longtemps l'indignation de nos voisins et aussi des gens de goût. Tel fut l'opéra de *Preciosa,* mis en trois actes par T. Sauvage et arrangé par le musicien Crémont. Il fut représenté à l'Odéon le 17 novembre 1825, et repris le 23 novembre, sous le titre des *Bohémiens.*

La partition de Weber, avec les paroles de MM. Nuitter et Beaumont, fut enfin dignement représentée au Théâtre-Lyrique le 16 avril 1858. D'après le livret français, Preciosa est fille de Chosroès, chef d'une tribu de bohémiens, et exerce sur les gitanos un empire absolu. La troupe est cernée dans la sierra Nevada par le capitaine général de l'Andalousie. Le fils de cet officier a vu Preciosa dans Séville, et en est devenu amoureux. La jeune bohémienne, comme une sirène, l'attire par son chant dans la montagne. Il est saisi par les aventuriers, qui le gardent comme un otage, et font dire au père qu'ils tueront son fils s'il ne les laisse reprendre en liberté le chemin de leur pays. Le capitaine répond que ce jeune homme n'est pas son fils, mais un enfant trouvé qu'il a adopté, qu'aucune considération ne l'empêchera de remplir son devoir. Preciosa voit dans le jeune prisonnier un enfant de sa race; elle déclare qu'elle répond à son amour et qu'elle consent à l'épouser. Puis, afin de sauver la tribu, elle indique dans le sol l'ouverture d'un long souterrain qui conduit à l'Alhambra de Grenade. Les gitanos s'y engagent tous; on ferme l'orifice, et lorsque le capitaine arrive sur les lieux il ne trouve plus personne. La partition de *Preciosa* a une originalité toute particulière. C'est un petit chef-d'œuvre. Jamais le côté poétique de l'existence nomade de ces bohémiens n'a été décrit avec plus de couleur et d'intérêt. L'ouverture, dans laquelle quelques notes de triangle produisent un effet si étrange, est instrumentée admirablement. Le chœur dans la forêt, avec ses échos répétés par les cors, la ballade de Preciosa, la marche pittoresque des bohémiens, les couplets du brigand, de jolis airs de danse, tels sont les morceaux de cette petite partition qui, à elle seule, suffit à caractériser le génie de Weber. Les rôles ont été chantés à Paris par Fromant, Sérène et Mme Borghèse-Dufour.

PREGI DELLA PRIMAVERA (I) [*les Charmes du printemps*], opéra italien, musique de Tori, représenté à Munich vers 1692.

PREMIER BAISER (LE), opéra allemand, musique de Hoffmeister, représenté à Vienne en 1806.

PREMIER DE JUIN (LE), intermède, musique de Storace, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1794.

PREMIER EN DATE, opéra-comique en un acte, paroles de Désaugiers et Pessey, musique de Catel, représenté à l'Opéra-Comique en 1814.

PREMIER MARTYR DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE (LE) ou **LE PELLETIER DE SAINT-FARGEAU**, opéra en un acte, paroles de Bertin d'Antilly, musique de Blasius, représenté à l'Opéra-Comique en 1793.

PREMIER RENDEZ-VOUS (LE), opérette, musique de A. Müller, représentée au théâtre de la Porte-de-Carinthie, à Vienne, en 1826.

PREMIER PAS (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Mennechet et Roger, musique de Blangini, représenté à l'Opéra-Comique le 24 novembre 1832.

PREMIER VENU (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Vial et Planard, musique d'Hérold, représenté pour la première fois à Feydeau le 28 septembre 1818.

PREMIERS PAS (LES), scène-prologue, paroles de Gustave Waëz et A. Royer, musique de Carafa, Adam, Halévy, Auber, exécutée sur le théâtre de l'Opéra-National le 15 novembre 1847. La salle du Théâtre-Historique, institué par Alexandre Dumas, venait d'être appropriée à l'opéra-comique. Les *Premiers pas* et l'opéra de *Gastibelza* servirent à son inauguration. Le sujet du prologue consiste dans le divorce du génie de la musique avec celui du mélodrame, ce qui était assez mal imaginé pour l'ouverture d'un théâtre où ce dernier occupe une place si importante. Une scène comique et même un peu triviale se mêle à cette allégorie. Un jeune compositeur, ne pouvant se procurer un poëme, met en musique le mémoire de sa blanchisseuse. Adolphe Adam a écrit l'ouverture, avec chœurs chantés derrière le rideau, et un duo pour ténor et soprano; M. Carafa a composé un air de baryton qui a produit beaucoup d'effet; M. Auber, un air brillant pour soprano, et Halévy, une romance et un morceau d'ensemble. Cabel, Legrand, Mlles Preti et Cara, Mme Octave, sont les premiers artistes qui aient chanté dans cette salle.

PRESA D'EGEA (LA) [*la Prise d'Egée*], opéra italien, musique de Liverati, représenté au théâtre de la Cour, à Vienne, vers 1800.

PRESA DI GRANATA (LA) [*la Prise de Grenade*], opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté en Italie vers 1816.

PRESAGI DE MELISSA (I) [*les Devins de Melissa*], opéra italien, musique de Gianettini, représenté à Modène en 1709.

PRÉSENT DE NOCES (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Creuzé de Lesser, musique de Berton, représenté le 2 janvier 1810. La pièce est tombée à la première représentation.

PRESIDENTE DISGRAZIATO (IL) [*le Président disgracié*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1835.

PRESO POR AMOR (EL), opéra espagnol, monodrame en un acte, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Malaga en 1803, et à Madrid en 1805.

PRESOMPTUOUS LOVE (*l'Amour présomptueux*), intermède anglais, musique de Turner, représenté à Londres en 1716.

PRÉTENDANT (LE), opéra allemand, musique de Kücken, représenté à Stuttgard en 1846.

PRETENDENTE BURLATO (IL), opéra italien en un acte, musique de Guglielmi fils, représenté à Paris le 29 avril 1819.

PRETENDENTI BURLATI (I) [*les Prétendants bafoués*], opéra-buffa, musique de Paër, représenté à Parme en 1790.

PRETENDENTI DELUSI (I) [*les Prétendants trompés*], opéra italien, musique de Sarti, représenté à Venise en 1768.

PRETENDENTI DELUSI (I), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Milan en 1811.

PRETENDENTI RIDICOLI (I), opéra-bouffe, musique de Boccacini, représenté à Ancône en 1829.

PRÉTENDU (LE), comédie en trois actes, en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Riccoboni, musique de Gaviniès, représentée aux Italiens le 6 novembre 1760.

PRÉTENDUS (LES), opéra en trois actes, paroles de Rochon de Chabannes, musique de Lemoyne, représenté à l'Académie de musique le 2 juin 1789. Le succès de cet ouvrage, maintenant oublié, a duré plus de trente ans. Le compositeur, tour à tour gluckiste, piccinniste et vaudevilliste musical, a montré plus de souplesse que de génie dans les évolutions de son talent. L'ouverture est une composition assez plate. Le premier duo entre Julie et Valère est assez bien traité, quoique les rentrées et les dessins d'accompagnement soient d'une uniformité ennuyeuse. Les récitatifs sont traités à l'italienne; les batteries d'*un sol passo* abondent dans cet ouvrage. L'air de ténor chanté par la Dandinière est assez agréable : *Venez jouir d'un sort si beau.* Celui de Julie : *De quel plaisir je vais jouir dans mon ménage*, qui le suit, ne manque pas de vivacité. La scène dans laquelle Julie se moque de Mondor et, assise à son piano, contrefait l'inspirée : *Quel dieu descend de la voûte azurée*, est bien réussie et a décidé du succès de l'ouvrage. Il y a dans cet air des hardiesses vocales qui ont dû y contribuer aussi. Lorsque Julie s'est débarrassée de ses prétendants en faveur de Valère, un divertissement clôt le spectacle. Il y a dans cette partie de l'œuvre de Lemoyne des effets assez jolis de tambourin et de galoubet avec le premier violon, une ronde entraînante, dont le refrain :

De la jeunesse pour danser
Toujours prêt à recommencer,

a été populaire; et enfin une pastorale dont l'instrumentation est bien traitée.

PRÊTEUSE (LA), vaudeville, musique d'Eberwein (Traugott-Maximilien), représenté à Rudolstadt en 1826.

PRÉVENTION (LA), opéra-comique en un acte, musique de Luce Varlet, représenté à Douai en 1822.

PRÉVENTION (LA), opéra-comique, musique de Hédouin et A. Piccinni, représenté à Paris vers 1815.

PREVENTIVO D'ARRESTA (IL) [*l'Arrestation préventive*], opéra-bouffe italien, musique de Altavilla, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1843.

PRIAMO ALLA TENDA D'ACHILLE (*Priam dans la tente d'Achille*), opéra napolitain, musique de Staffa, représenté au théâtre Saint-Charles le 19 novembre 1828.

PRIGIONE D'EDIMBOURG (LA) [*la Prison d'Edimbourg*], opéra italien, musique de Ricci (Frédéric), représenté à Trieste au printemps de 1838.

PRIGIONERI (I) [*les Prisonniers*], opéra italien, musique de Puccita, représenté à Venise en 1831.

PRIGIONE SUPERBO (IL) [*le Prisonnier orgueilleux*], opéra italien, musique de Pergolèse, représenté sur le théâtre de San-Bartholommeo, à Naples, vers 1732.

PRIGIONIERO (IL), opéra italien, musique de Miari, représenté à Venise vers 1817.

PRIGIONIERO FORTUNATO (IL) [*l'Heureux prisonnier*], opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à Naples en 1698.

PRIGIONIERO SUPERBO (IL), opéra italien en trois actes, musique de Scarlatti, représenté à Naples en 1699.

PRIGIONIERO CALABRIENO (IL) [*le Prisonnier calabrais*], opéra italien, musique de F. Moretti, représenté à Naples en 1831.

PRIMA DONNA (LA), opéra italien, musique de Salvi (Matteo), représenté à Vienne en 1843.

PRIMAVERA FELICE (LA), opéra en un acte, paroles de Balochi, musique de Paër, représenté à Paris le 6 juillet 1816.

PRIMEROSE, opéra en trois actes, paroles de Favières et Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à Feydeau le 7 mars 1798. Le sujet paraît avoir été tiré du joli fabliau d'*Aucassin et Nicolette.* La musique est gracieuse et pourrait être entendue encore avec intérêt. Le duo : *Quand de la nuit le voile tutélaire*, chanté par Florestan et Primerose, a obtenu un grand succès. La facture en est des plus simples, mais la mélodie est agréable et l'expression juste.

PRIMISLAO I°, RE DI BOEMIA, opéra italien, livret de Giulio-Cesare Corradi, musique de Albinoni, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1698, puis à Vicence en 1701, et à Udine en 1704.

PRIMO NAVIGATORE (IL) [*le Premier navigateur*], opéra italien, musique de Himmel, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1794.

PRINCE CARNAVAL (LE), opéra-comique en trois actes, musique de Engel, représenté au Friedrich-Wilhelm-Theater en mars 1862.

PRINCE D'OCCASION (LE), opéra-comique

en trois actes, paroles de Lamartelière, musique de Garcia, représenté au théâtre Feydeau le 19 décembre 1817.

PRINCE DE CATANE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Castel, musique de Nicolo Isouard, représenté au théâtre Feydeau le 4 mars 1813.

PRINCE DE HAMBOURG (LE), drame, musique de Marschner, représenté à Dresde vers 1821. Cet artiste composa l'ouverture et les entr'actes.

PRINCE DE NOISY (LE), opéra-ballet en trois actes, paroles de la Bruère, musique de Rebel et Francœur, représenté à l'Opéra le 16 septembre 1760. Le sujet de cet ouvrage est tiré du conte du *Bélier,* d'Hamilton. Ce prince de Noisy est présenté comme le fils de Merlin l'enchanteur. Il est métamorphosé en bélier, etc.

PRINCE ET LE RAMONEUR (LE), opérette allemande, musique de Kinki, représentée à Josephstadt vers 1820.

PRINCE ET LE SOLDAT (LE), mélodrame en trois actes, de Montperlier, musique de Schaffner, représenté à l'Ambigu le 29 novembre 1814.

PRINCE EUGÈNE (LE), **LE NOBLE CHEVALIER**, opéra, paroles et musique de M. Gustave Schmidt, représenté à Weimar le 20 novembre 1847. L'ouvrage a obtenu quelque succès.

PRINCE INVISIBLE (LE), opéra allemand, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1800.

PRINCE INVISIBLE (LE), opéra russe, musique de Caruso, représenté à Saint-Pétersbourg en 1802.

PRINCE INVISIBLE (LE), opéra-comique en six actes, paroles de Hapdé, musique de Foignet, représenté sur le théâtre des Jeunes-Artistes le 31 janvier 1804.

PRINCE LISETTE (LE), opéra, livret de Gœthe, musique de Wolfram, représenté à Dresde vers 1831.

PRINCE MUET (LE), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg vers 1727.

PRINCE TROUBADOUR (LE), opéra-comique en un acte d'Alexandre Duval, musique de Méhul, représenté à l'Opéra-Comique le 24 mai 1813.

PRINCESSE D'ÉLIDE (LA), comédie-ballet de Molière, dont Lulli écrivit la musique, représentée en 1664. C'est à partir de cette époque que le compositeur collabora à toutes les pièces de Molière dans lesquelles il se trouve des scènes chantées ou dansées.

PRINCESSE D'ÉLIDE (LA), ballet héroïque en trois actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin, musique de Villeneuve, représenté par l'Académie royale de musique le 20 juillet 1728. Castil-Blaze indique Molière comme auteur du poëme avec Pellegrin ; il a sans doute voulu dire que l'opéra était une sorte d'arrangement de la comédie de Molière. C'est une erreur. Il n'y a aucun rapport entre la pièce représentée dans les jardins de Versailles, à la superbe fête que donna Louis XIV le 8 mai 1664, et celle de l'abbé Pellegrin. L'Amour, Vénus, Polymnie et Terpsichore, forment le prologue de l'opéra, tandis qu'il n'a pour interlocuteur, dans la comédie, que des valets de chiens; le reste de l'ouvrage est aussi différent. Les danseuses Camargo et Sallé étaient alors dans leur plus grande vogue. Quant au musicien Villeneuve, c'était un maître de musique de l'église cathédrale d'Aix, dont les compositions religieuses sont seules citées par M. Fétis.

PRINCESSE D'ISLANDE (LA), opéra anglais, musique de Purcell (Daniel), en société avec Leveridge, représenté en Angleterre vers la fin du XVII[e] siècle.

PRINCESSE DE BABYLONE, opéra français, musique de Steibelt, écrit vers 1805, reçu à l'Académie impériale de musique et représenté sur le théâtre français de Saint-Pétersbourg, sous la direction du compositeur, vers 1812. Il y a de grandes beautés dans cet ouvrage.

PRINCESSE DE BABYLONE (LA), opéra en trois actes, paroles de Vigée et Morel, musique de Kreutzer, représenté à l'Académie impériale de musique le 30 mai 1815. Cette œuvre, médiocre d'ailleurs, d'un compositeur particulièrement favorisé par l'empereur Napoléon I[er], fut mal accueillie. Un mois après, Kreutzer travaillait, avec Persuis, à célébrer l'*Heureux retour*, dans un ballet qui porte ce titre, et qui fut exécuté à l'Académie, redevenue royale, le 25 juillet 1815. Les musiciens diront que les notes de musique n'ont pas d'opinion politique. On pourrait répondre qu'il y a telle circonstance particulière où il est plus digne de compter des pauses que d'attaquer le motif *in tempo allegro.*

PRINCESSE DE CACAMBO (LA), opéra allemand, paroles de Kotzebue, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard vers 1830.

PRINCESSE DE CACAMBO (LA), opéra allemand, paroles de Kotzebue, musique de Ohmann, représenté à Riga vers 1805.

PRINCESSE DE CACHEMIRE (LA), opéra en trois actes, musique de Blangini, représenté à Cassel en 1812.

PRINCESSE DE GRENADE (LA), opéra, musique de Lobe, représenté à la cour de Weimar en 1846.

PRINCESSE DE MESSINE (LA), opéra dont le sujet est pris dans la *Fiancée de Messine*, de Schiller, musique de Œrtzen, représenté au théâtre de la Cour, à Neu-Strelitz, en mars 1840.

PRINCESSE DE NAVARRE (LA), comédie héroïque en trois actes et en vers libres, avec un prologue et des divertissements, paroles de Voltaire, musique de Rameau. Cette pièce fut composée pour le mariage du dauphin et de l'infante d'Espagne, et exécutée par les comédiens français de la troupe du roi, et les divertissements, par l'Académie royale de musique, à Versailles, le mardi 23 février 1745.

PRINCESSE DE PROVENCE (LA), opéra, musique de Poissl, représenté à Munich vers 1815.

PRINCESSE DE TRÉBIZONDE (LA), opérette en un acte et deux tableaux, musique de MM. Louis, Carlo, Thierry et Wekerlin, représentée au Théâtre-Lyrique le 4 septembre 1853.

PRINCIPATO CUSTODITO DALLA FRAUDE (IL), opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Gasparini (Francesco), représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1705; cet ouvrage a été joué à Naples, puis repris au théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, sous ce titre : *Rosmira fedele*, et avec la musique de Léonard de Vinci. (Voyez *Lione allaci.*)

PRINCIPE DELLA NUOVA CHINA (IL), opéra italien, musique de Trento, représenté au théâtre de la Fenice, de Venise, en 1819.

PRINCIPE DI SPAZZA CAMINO (IL), opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Venise vers 1792.

PRINCIPE DI SPAZZA CAMINO (IL), opéra-buffa, musique de J. Niccolini, représenté à Gênes en 1794.

PRINCIPE DI TARANTO (IL), opéra italien, musique de Paër, représenté à Parme en 1797.

PRINCIPE FEUDATARIO (IL), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Reggio vers 1828.

PRINCIPE GIARDINIERO (IL) [*le Prince jardinier*], opéra italien, livret et musique de Benedetto Ferrari, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1644.

PRINCIPE RICONOSCIUTO (IL), farce italienne, musique de Tritto, représentée au théâtre Nuovo, de Naples, en 1780.

PRINCIPE SELVAGGIO (IL) [*le Prince sauvage*], opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Gasparini (Michel-Ange), représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1695, et au théâtre Formagliari de Bologne en 1712, avec la musique de Pirro Albergati.

PRINCIPE SPONDRIACO (IL), opéra italien, musique de Astaritta, représenté à Venise en 1774.

PRINCIPE TRA I VASSALI (IL), opéra italien, musique de Gasparini (Francesco), représenté à Rome en 1703.

PRINCIPESSA D'AMALFI (LA), opéra en deux actes, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1789, et à Paris le 14 novembre 1805.

PRINCIPESSA D'AMALFI (LA) ou **ADELINA SENESE**, opéra italien, musique de Spontini, représenté à Venise vers 1802.

PRINCIPESSA D'AMALFI (LA), opéra italien, musique de Porta (Bernardo), représenté au théâtre Argentina, à Rome, vers 1780.

PRINCIPESSA DI NAVARRA (LA), opéra italien, musique de Tadolini, représenté à Bologne vers 1816.

PRINCIPESSA ERRANTE (LA), opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Naples en 1823.

PRINCIPESSA FEDELE, opéra italien, livret de Pioveni, musique de Gasparini (Francesco), représenté sur le théâtre San-Cassiano de Venise, puis à Vienne en 1717, et à Ve-

mise sur le théâtre Sant'-Angiolo, en 1726, sous le nom de CUNÉGONDE.

PRINCIPESSA FEDELE (LA), opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à Rome en 1721.

PRINCIPESSA FILOSOFA (LA), opéra italien, musique de Andreozzi, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1790.

PRINCIPESSA IN CAMPAGNA (LA), opéra italien, musique de Puccita, représenté à Paris en 1817.

PRINCIPESSA PER RIPIEGO (LA) [*la Princesse de circonstance*], opéra-buffa, musique de Morlacchi, représenté sur le théâtre Valle, à Rome, au printemps de 1809. Cet ouvrage fut interprété par Campitelli, Martinelli, Bassi, et par Mmes Ceccarolli et Valsovani; il plut au peuple romain et il obtint quarante-deux représentations successives. Un des meilleurs poëtes de ce temps en Italie, Filippo Pistrucci, composa à cette occasion deux sonnets fort applaudis. Nous y trouvons les strophes suivants :

Ma a chi noto di Morlacchi *il nome,*
Il saper, l'armonia, lo stil profondo,
Che il mostran uom non di terrestri some ?
Va.... un giorno fia che ti dichiari il mondo,
D'eterno alloro ornandoti le chiome,
Genio o a tutti primiero, o a niun secondo.

Cet appel au jugement de la postérité sera-t-il entendu ? Jusqu'à présent Morlacchi n'a obtenu qu'une place honorable parmi les compositeurs italiens de ce siècle.

PRINTEMPS (LE), divertissement de Piis et Barré, musique de Prot, représenté à la Comédie-Italienne le 22 mai 1781.

PRINZ UND MALER (*Prince et peintre*), opéra-comique allemand, musique de Koehler, représenté à Vienne vers 1844.

PRISE DE LA BASTILLE (LA), œuvre lyrique, composée par Marc-Antoine Désaugiers, exécutée dans la cathédrale Notre-Dame de Paris le 13 juillet 1790. Ce musicien a donné aux divers théâtres de petits opéras fort médiocres. Il a intitulé pompeusement le piteux ouvrage que nous citons : *Hiérodrame.*

PRISE DE JÉRICHO (LA), opéra biblique en trois actes, paroles de Deschamps, Desprès et Morel, musique de divers auteurs et principalement de Mozart, arrangée par Lachnith et Kalkbrenner, représenté à l'Académie impériale de musique le 10 avril 1805. Cet ouvrage tint lieu de concert spirituel pendant la semaine sainte. Quoiqu'il soit regrettable d'avoir recours à de tels pastiches, nous devons signaler l'air connu des musiciens par les paroles suivantes : *D'une fausse pitié je ne fus point séduite.* Cet air est aussi beau que celui de *Don Juan : Il mio tesoro.*

PRISE DE MISSOLONGHI (LA), tragédie en cinq actes, musique de Kastner, représentée à Strasbourg en 1829.

PRISE DE PASSAW (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de Dupaty, musique de Nicolo, représenté à Feydeau le 8 février 1806.

PRISE DE TOULON PAR LES FRANÇAIS (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Duval, musique de Lemierre de Corvey, représenté à la salle Favart le 21 janvier 1794.

PRISE DE TOULON (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Picard, musique de Dalayrac, représenté à Feydeau le 1er février 1794. On voit que l'ancien garde du corps du comte d'Artois a mis plus que de l'empressement à ne pas se laisser oublier.

PRISON D'ÉDIMBOURG (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Planard, musique de Carafa, représenté à l'Opéra-Comique le 20 juillet 1833. Les livrets d'opéras qu'on a taillés dans l'ample étoffe des romans de Walter Scott ont eu peu de succès. Assurément on ne doit s'en prendre qu'à l'impéritie des littérateurs dramatiques. Quoi de plus émouvant que la belle conception de la *Prison du comté d'Edimbourg*, de mieux dessinés que les caractères des principaux personnages. Sans doute il existe une grande différence entre les conditions d'un drame et celles du roman le plus dramatique. Il me semble cependant que lorsque ce dernier est bien conçu et qu'il offre des situations à la fois poétiques et originales, terribles et tendres, le plus fort est fait; et que le librettiste n'a plus besoin que de faire preuve d'une entente suffisante de la scène pour en tirer un grand parti. Cette habileté ne manquait ni à Scribe ni à Planard; et cependant ils ont échoué cette fois et ont entraîné dans leur chute le malheureux compositeur. Nous disons malheureux, car M. Carafa a toujours été victime du défaut d'inspiration de ses collaborateurs. Son opéra de *Masaniello*, son chef-d'œuvre, n'est pas même resté au répertoire. La partition de la *Pri-*

son d'Edimbourg renferme de grandes beautés. Indépendamment d'une facture facile et d'une instrumentation brillante et colorée, on y trouve de la sensibilité et des mélodies charmantes. Les rôles d'Effie et de sa sœur Jenny Deans, celui de la folle Sara, sont traités avec un talent magistral. Nous rappellerons le beau finale du deuxième acte et le chœur qui commence le troisième acte dans la prison d'Edimbourg. Le duo de soprani, si gracieusement écrit pour les voix, rappelle la mélodie célèbre de *Tancredi : Di tanti palpiti.* Il y a là une ressemblance qui m'a frappé. On sait que Carafa a été le collaborateur de Rossini dans plusieurs de ses opéras italiens ; mais on ne sait pas jusqu'où s'est étendue cette collaboration. L'opéra de la *Prison d'Edimbourg* a été chanté par Révial, Hébert, Mmes Ponchard, Clara Margueron et Mlle Massy.

PRISONER (*le Prisonnier*), opéra anglais, musique de Attwood, représenté à Drury-Lane en 1792.

PRISONNIER (LE) ou **LA RESSEMBLANCE**, opéra-comique en un acte, paroles d'Alexandre Duval, musique de Della-Maria, représenté à Feydeau le 29 janvier 1798. Le livret n'offre que des situations dont l'invraisemblance ne dissimule pas la banalité. Le succès néanmoins fut immense et populaire. Duval affirme, dans une notice sur son collaborateur, que celui-ci n'employa que huit jours à composer la musique du poëme qu'il lui avait confié. Les motifs, sans être bien saillants, ne manquent pas d'un certain tour mélodique assez original, ce qui explique la vogue qu'ils ont obtenue. Nous citerons particulièrement la romance du prisonnier : *Il faut des époux assortis dans les liens du mariage*, qui pendant un demi-siècle a été un des timbres les plus souvent employés dans les vaudevilles. Citons encore le duo de la ressemblance. Les couplets : *Lorsque dans une tour obscure,* qui se terminent par ce refrain : *La pitié n'est pas de l'amour ;* et enfin le rondeau : *Oh ! c'en est fait, je me marie.* Cet opéra-comique a dû aussi son succès à ses interprès : Elleviou, Mmes Saint-Aubin et Dugazon, comme aussi un intérêt posthume à la mort prématurée de Della-Maria.

PRISONNIER ANGLAIS (LE), opéra en trois actes, de Desfontaines, musique de Grétry, représenté à la Comédie-Italienne le 26 décembre 1787.

PRISONNIER D'ÉTAT (LE), opéra-comique en un acte, de Mélesville, musique de Batton, représenté au théâtre Feydeau le 6 février 1828.

PRISONNIÈRE (LA), comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de MM. Jouy, de Longchamps et Saint-Just, musique de Cherubini et Boieldieu, représentée au théâtre Montansier en 1799. Malgré l'assemblage de ces noms célèbres, cette pièce n'eut aucun succès.

PRISONNIERS FRANÇAIS EN ANGLETERRE (LES), opéra, musique de Foignet (Charles), représenté à Paris en 1798.

PRIX DE L'ARC (LE), opéra-comique en un acte, musique de Saint-Amans, représenté au théâtre de la Cour de France en 1785.

PRIX DE LA VALEUR (LE), opéra en un acte, paroles de Joliveau, musique de Dauvergne, représenté par l'Académie royale de musique le 1er octobre 1771, avec plusieurs autres actes de ballet ou d'opéra sous le titre de *Fragments.*

PRIZE (THE) [*le Prix*], intermède anglais, musique de Storace, représenté à Drury-Lane, théâtre de Londres, en 1793.

PROBITÉ ET AMOUR, petit opéra allemand, musique de Wolf, représenté à Weimar en 1782.

PROCÈS (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Henri Duval, musique de d'Estourmel, représenté à Feydeau le 3 juin 1815.

PROCRIS, opéra allemand, musique de Krieger, représenté à la cour de Brunswick en 1790. Il a été publié, à Nuremberg, plusieurs airs détachés de cette partition.

PROCRIS ET CÉPHALE, drame à deux personnages, musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1780.

PROCUREUR DUPÉ (LE), opéra-comique, musique de Rameau ; non représenté.

PRODIGIO DELL' INNOCENZA (IL), opéra italien, livret du P. dominicain Fulgenzio Maria Guazzi, musique de Albinoni, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1695.

PRŒTENDENT (DER) [*le Prétendant*], opéra, musique de Kücken, représenté à Stuttgard en 1847.

PROFETA ELIA (IL) [*le Prophète Elie*], œuvre lyrique sacrée, livret de Gaetano Zati,

musique de Carlo Badia, exécutée dans la chapelle impériale de Charles VI, en 1730, à Vienne.

PROFEZIE EVANGELICHE D'ISAIA (LE), œuvre lyrique sacrée, livret de Zeno, musique de Caldara, exécutée dans la chapelle de l'empereur Charles VI, à Vienne, en 1725 et en 1729.

PROFUGHI FIAMMINGHI (I), opéra italien, musique de M. Franco Faccio, représenté à la Scala de Milan en novembre 1863. Chanté par Prudenza, Cotogni, Capponi, Mmes Palmieri et Corani.

PROJET DE FORTUNE (LE), opéra-bouffon en un acte, paroles de Dumaniant, musique de Foignet, représenté au théâtre de la Cité (Variétés) en 1794.

PROJET DE PIÈCE (LE), opéra en un acte, de Mély-Janin, musique de Blangini, représenté au théâtre Feydeau le 4 novembre 1825.

PROJET EXTRAVAGANT (LE), comédie en en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de ***, musique de Fay, représentée au théâtre Louvois en 1792. Il faut bien dire, en deux mots, quel est ce projet extravagant. Géronte veut épouser une jeune veuve nommée Lucile, sous le nom d'un autre, et tombe dans le piége en signant comme témoin le mariage de Lucile avec son neveu.

PROLOGUE, pour le jour de la naissance du roi de Naples, musique de Sala, exécuté à Naples en 1761. Sala, compositeur qui jouit dans son pays d'une grande réputation, s'exerça encore sur le même sujet en 1763 et en 1769. C'était un bon musicien et un courtisan fidèle.

PROMENADE DANS UN SALON, opérette à deux personnages, paroles de M. I. Ruelle, musique de M. Mutel, jouée dans les salons de Pleyel-Wolff et d'Erard, par M. et Mme Archainbaud, en février 1864.

PROMESSE DE MARIAGE (LA) ou **LE RETOUR AU HAMEAU**, opéra-comique en un acte de Dieulafoy et Gersin, musique de Benincori, représenté à l'Opéra-Comique le 14 mai 1818.

PROMESSA SERBATA AL PRIMO (LA), opéra italien, musique de Caldara, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1697.

PROMESSES DE MARIAGE (LES), opéra-bouffon en deux actes, paroles de Desforges, musique de Berton, représenté à la Comédie Italienne en 1787. Cette pièce fait suite à l'*Epreuve villageoise;* la *Dame invisible* ou l'*Amant à l'épreuve*, que ce compositeur fit représenter la même année, fit promptement oublier cet ouvrage assez faible d'ailleurs.

PROMESSI SPOSI (I) [*les Fiancés*], opéra italien, livret tiré du roman si remarquable à tous égards de Manzoni, musique de Bresciani, représenté au théâtre de Padoue en 1833.

PROMESSI SPOSI (I), opéra italien, musique de Gervasi, représenté au théâtre Valle, à Rome, le 19 janvier 1834.

PROMESSI SPOSI (I), opéra italien, musique de Ponchielli, représenté à Crémone en octobre 1856.

PROMESSI SPOSI (I), opéra italien, musique de Andrea Traveati, représenté au théâtre Argentina, à Rome, en janvier 1859.

PROMÉTHÉE ENCHAÎNÉ, scène imitée d'Eschyle, par M. Léon Halévy, musique de F. Halévy, exécutée par la Société des concerts du Conservatoire le 18 mars 1849. Cette traduction d'une des œuvres du grand poëte grec fait partie de l'ouvrage si distingué publié par M. Léon Halévy sous ce titre : la *Grèce tragique.* La Force, Prométhée, Vulcain et le chœur des Océanides sont les personnages de cette œuvre lyrique. Nous nous bornerons à en citer le passage suivant :

PROMÉTHÉE.

Tout martyr d'une foi nouvelle
A son vautour et son rocher,
Jusqu'au jour où Dieu le rappelle
Et fait un trône du bûcher.
De l'équité le jour s'avance;
Le géant tombé renaîtra;
Et quand viendra la délivrance,
D'un cri d'amour et d'espérance,
Le monde entier le salûra !

C'est dans cet ouvrage que le compositeur a essayé d'introduire dans notre musique les effets supposés du genre enharmonique des Grecs, auquel M. Vincent, par d'estimables travaux, cherchait à convertir les musiciens. La tentative hardie d'Halévy échoua, non pas précisément qu'il soit impossible d'introduire des quarts de ton dans notre système diatonique; pourvu qu'on les emploie mélodiquement et comme une altération chromatique, mais parce qu'Halévy avait employé des instruments à cordes pour exécuter ces intervales subtils qui ne peuvent être rendus avec précision qu'au moyen d'instruments à clavier.

PROMISE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de Clapisson, représenté au Théâtre-Lyrique le 16 mars 1854. La donnée de la pièce est assez amusante, quoiqu'un peu trop naïve. Un vieux marin, par un sentiment exagéré de reconnaissance envers un capitaine de vaisseau, M. Giromont, qui a atteint la cinquantaine, lui a promis en mourant la main de sa fille. Mais Marie aime un jeune marin, Petit-Pierre, qui l'aime aussi. Au moment de conclure l'hyménée, un navire anglais est signalé au large, et Giromont court à son poste, confiant la garde de sa promise, à qui? à Petit-Pierre lui-même. Marie profite de cette circonstance pour manœuvrer de telle sorte, qu'à son retour le vieux capitaine n'a plus qu'à filer son nœud. *Sit venia verbo.* La musique est jolie, mais sans beaucoup de caractère. Il y a dans le premier acte deux phrases chantées successivement, puis un duo, qui sont une vraie trouvaille musicale. Les couplets de la veste de velours, chantés par Théodore, sont aussi fort bien tournés. Le trio : *Moi! vous aimer! non pas!* est terminé par un joli ensemble syllabique. Mme Cabel a créé le rôle principal avec un grand succès. Elle s'est tirée avec éclat des vocalises les plus difficiles. Les autres rôles ont été créés par Junca, Colson et Mlle Girard.

PROPHÈTE (LE), opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1788.

PROPHÈTE (LE), opéra en cinq actes, paroles de Scribe, musique de Meyerbeer, représenté sur le théâtre de la Nation (Opéra) le 16 avril 1849. Cet ouvrage est le troisième que le célèbre compositeur ait fait représenter sur le théâtre de notre Académie de musique. Il doit être considéré aussi comme le troisième dans la série de ses chefs-d'œuvre. Ce n'est pas qu'on y remarque aucune trace d'affaiblissement, aucun symptôme d'épuisement des qualités supérieures qui ont signalé l'homme de génie; au contraire, il y a dans l'opéra du *Prophète* des effets entièrements nouveaux, des idées originales, une inspiration élevée et soutenue, une instrumentation dont la sûreté d'effet tient du prodige; l'application des timbres des instruments et des dessins mélodiques de l'accompagnement à la peinture des sentiments humains, montre que l'auteur était dans toute la plénitude de ses hautes facultés. Cependant *Robert le Diable* et les *Huguenots* ont incontestablement le pas sur le *Prophète.* Un passage fort judicieux de M. Fétis donnera l'explication de cette différence : « Il est remarquable, dit-il, que *Robert*, les *Huguenots* et le *Prophète* ont pour principe des idées mystiques. Dans le premier de ces ouvrages, tout l'intérêt consiste dans la lutte du génie du bien et de celui du mal, pour la possession d'une âme faible et passionnée. Dans les *Huguenots*, c'est l'amour le plus exalté aux prises avec le sentiment du devoir et la foi religieuse; dans le *Prophète*, c'est l'anéantissement des sentiments humains par le fanatisme. Ce simple rapprochement suffit pour démontrer que les conditions dans lesquelles le compositeur s'est trouvé pour ce dernier opéra étaient infiniment moins favorables que celles des deux autres; car les oppositions de sentiments et d'effets étaient les conséquences nécessaires de l'antagonisme des deux génies dans le sujet de *Robert le Diable;* et l'amour, cette source inépuisable, éternelle d'émotions de tout genre, fournissait dans les *Huguenots* d'admirables éléments de contraste avec les passions de sectes religieuses; tandis que le fanatisme brutal et cruel qu'enfante un mysticisme sensuel prive d'intérêt quelques uns des personnages du *Prophète.* Les angoisses maternelles qui viennent, aux derniers actes de l'ouvrage, faire diversion aux violences dont les premiers sont remplis, sont la seule source d'émotion où le compositeur ait pu puiser pour les inspirations de son génie. Pour triompher des difficultés d'un tel sujet, il ne fallait pas moins que la puissance d'un talent de premier ordre. »

On ne saurait donc reprocher au compositeur le caractère sombre et un peu uniforme de sa partition. Si la grâce, la tendresse y font défaut, c'est au sujet du livret qu'il faut s'en prendre. Avant de donner une rapide analyse de la pièce, nous signalerons une fois de plus les licences que Scribe a prises avec l'histoire. Tout le monde sait que Jean de Leyde était un tailleur; de son plein gré, le parolier en fait un cabaretier.

Au premier acte, Fidès, mère de Jean de Leyde, vient chercher Bertha, jeune fille des environs de Dordrecht, fiancée à son fils. Le seigneur, comte d'Oberthal, dont elle est la vassale, s'oppose à ce mariage et retient prisonnières en son château Fidès et Bertha. Trois anabaptistes profitent de ce rapt pour soulever les populations contre le comte. Au second acte, Jean raconte aux anabaptistes des visions qui lui annoncent

qu'il sera roi. Ces fanatiques voient en lui l'homme qui convient à leurs desseins, et l'engagent à les suivre. Sur ces entrefaites, Bertha accourt, poursuivie par les soldats du comte ; Jean la dérobe à leurs regards ; mais ceux-ci, furieux de se voir enlever leur proie, se saisissent de la mère de Jean et vont la frapper. A cette vue, Jean leur livre sa fiancée pour sauver les jours de sa mère ; mais il n'hésite plus et s'éloigne de sa chaumière avec les anabaptistes. L'action se passe au troisième acte dans le camp des anabaptistes, en Westphalie. Jean a vaincu les troupes envoyées contre lui ; les horreurs de la guerre civile l'invitent à se dérober à la mission qu'il s'est donnée, lorsque le comte d'Oberthal, devenu son prisonnier, lui apprend que Bertha s'est précipitée dans le fleuve pour lui échapper, et qu'elle s'est réfugiée à Munster. Jean décide qu'il en fera le siége. Au quatrième acte, Fidès, qui croit que son fils n'existe plus, a quitté sa chaumière et se trouve à Munster, où elle traîne des jours misérables en tendant la main. Elle y retrouve Bertha, déguisée en pèlerin. Informée de la mort de Jean, celle-ci prend la résolution de poignarder le prophète, auteur de tant de maux. Un second tableau montre l'intérieur de la cathédrale. Jean, environné de toute la pompe impériale, est revêtu des insignes de la puissance suprême et reçoit les hommages que la foule croit rendre à un envoyé de Dieu, lorsque la voix de sa mère se fait entendre ; elle a reconnu son fils. Le faux prophète va être démasqué. Le peuple hésite entre son idole et la pauvre femme. Jean méconnaît sa mère. Celle-ci a le courage de dire qu'elle s'est méprise, que Jean n'est pas son fils.

Le dernier acte est le plus riche en effets dramatiques, mais en même temps le plus faux au point de vue historique, puisque Jean de Leyde fut jugé et condamné à mort. Scribe a préféré le faire périr volontairement, en Sardanapale. Fidès a été conduite dans un souterrain du palais par ordre de son fils. Jean vient l'y trouver, se jette à ses pieds, implore son pardon et est sur le point de se sauver avec elle. Bertha paraît une torche à la main. Elle va mettre le feu à une sorte de mine qui doit faire sauter le palais. Mais, à la vue de Fidès et de son fiancé, elle va partager leur fuite, lorsqu'un officier accourt pour annoncer à Jean que ses ennemis ont pénétré dans son palais. Bertha, à ces mots, reconnaît dans celui qu'elle aimait le prophète lui-même ; elle le maudit et se tue de désespoir. Dans un dernier tableau, on voit le prophète au milieu d'une scène d'orgie. Il laisse ses ennemis l'entourer, et, après avoir fait fermer les grilles du palais, il le fait sauter et s'ensevelit avec eux sous les ruines. Il a fallu l'effort titanique du génie de Meyerbeer pour préserver sa partition du sort de Jean de Leyde. Ajoutons que, dans cet ouvrage en cinq actes, aucun personnage n'est intéressant, à l'exception d'une pauvre vieille mendiante qui ne peut que gémir et se plaindre. La magnificence du spectacle a compensé la pauvreté de conception du poëme. La scène des patineurs sur un lac glacé, au troisième acte, et l'intérieur de la cathédrale de Munster ont émerveillé les spectateurs. Le rôle du prophète a été le début de Roger sur notre première scène lyrique, et il l'a créé avec une intelligence remarquable. Ce rôle a été, pour cet artiste distingué, une source d'ovations nombreuses, mais aussi une cause de fatigue excessive qui a abrégé la carrière du chanteur. Mme Pauline Viardot a chanté le rôle de Fidès avec un art et un sentiment dramatique excellents. Mme Castellan débutait dans celui de Bertha. Les anabaptistes ont été représentés par Levasseur, Euzet et Gueymard, qui depuis a remplacé, bien imparfaitement Roger dans le rôle de Jean. Les autres rôles ont été tenus par Brémond, Ferdinand Prévôt, Paulin, Guignot, Molinier, Génibrel, et Mmes Ponchard et Courtot.

La partition du *Prophète* est la plus longue du répertoire. Elle ne renferme pas moins de vingt-cinq morceaux, dont plusieurs sont très-développés. Nous ne citerons que ceux dans lesquels le maître a montré le plus d'originalité, ou qui ont eu le plus de succès : le chœur pastoral qui sert d'introduction : *La brise est muette*, qui est d'une grande fraîcheur ; la romance à deux voix chantée par Bertha et Fidès : *Un jour, dans les flots de la Meuse ;* la valse en chœur avec la phrase délicieuse de Jean : *Le jour baisse et ma mère ;* l'arioso ou scène dans laquelle Fidès bénit son fils : *Ah! mon fils, sois béni !* Au troisième acte, le chœur des anabaptistes : *Du sang, du sang ;* le bel air de basse : *Aussi nombreux que les étoiles*, qui rappelle l'air de Marcel dans les *Huguenots : Piff paff, traquons-les !* mais dont la mélodie est plus large et mieux soutenue ; les airs de ballet qui suivent, le quadrille des patineurs, dans lesquels le rhythme affecte des formes neuves et piquantes ; le trio des anabaptistes : *Sous votre bannière*, l'un des meilleurs morceaux de la

partition. Quant au cantique : *Roi du ciel et des anges*, dont le motif a été le plus populaire, j'avoue que la mélodie m'en a toujours paru peu distinguée, et qu'on s'attendait à trouver là une sorte de chant inspiré dans le genre de celle de la scène de la conjuration des *Huguenots : A cette cause sainte.*

Le quatrième acte offre, entre autres morceaux de premier ordre, les couplets de la mendiante : *Donnez pour une pauvre âme*, dont les accents entrecoupés sont d'une tristesse navrante. Le chœur des enfants : *Le voilà, le roi prophète*, qui suit la belle marche du sacre, est une phrase d'une simplicité presque banale; et c'est sur cette phrase que Meyerbeer a construit l'édifice de son finale; entendu d'abord en *ré*, redit en *fa*, reprise en *ré*, répétée par le chœur des femmes, puis par les voix d'hommes, recevant une nouvelle harmonie par le concours de l'orgue, enfin par celui de l'orchestre et de toutes les masses chorales, le *crescendo* a quelque chose de fulgurant; il éclate et entraîne la salle entière. C'est par la plus merveilleuse habileté et par une science profonde que de tels effets musicaux peuvent être obtenus. Avant de quitter le quatrième acte, nous devons rappeler la scène émouvante entre le prophète et sa mère, dans laquelle Mme Viardot avait des déchirements maternels sublimes. La scène et la cavatine : *O toi qui m'abandonne*, ouvre le cinquième acte, dont les plus remarquables beautés sont dans le récitatif. Le duo entre Fidès et son fils est d'une énergie toujours croissante, et l'allegro : *Il en est temps encore*, offre un grand intérêt pour les musiciens au point de vue du rhythme.

C'est un usage admis au théâtre de faire chanter les personnages au moment où il leur faudrait fuir au plus vite pour sauver leur vie. Scribe n'y a point failli, et Meyerbeer, qui a cependant fait de nombreux changements au livret, n'a pas su résister à la tentation d'écrire un délicieux trio, d'un charme ineffable, qui n'a que le tort de faire rêver trop longtemps Fidès, Bertha et le fiancé qui lui est rendu à une félicité sans nuage :

Loin de la ville,
Qu'un humble asile,
Qu'un sort tranquille
Comble nos vœux ! etc.

Les couplets chantés par le prophète au dernier tableau : *Versez, que tout respire*, ont une allure nerveuse qui est en conformité avec la catastrophe qui se prépare. A partir de ce moment, les spectateurs ne sont plus capables d'entendre la musique. Ils sont tout yeux et sans oreilles. Aussi a-t-il fallu supprimer la bacchanale dans laquelle Meyerbeer avait sans doute fait preuve des nouvelles ressources de son génie inventif. Trois mois après la première représentation à Paris, l'opéra du *Prophète* fut exécuté à Londres avec un immense succès, par Mario, Mme Viardot, Miss Hayes et Tagliafico.

PROSCRIT (LE) ou **LE TRIBUNAL INVISIBLE**, drame lyrique en trois actes, paroles de Carmouche et Xavier Saintine, musique d'Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 18 septembre 1833. Scribe traitait l'histoire en pays conquis, arrangeait, dérangeait et se souciait d'exactitude chronologique comme de Colin-Tampon. Les auteurs du *Proscrit* ont dépassé les limites de ces licences. Il s'agit dans leur pièce de la conjuration qui a coûté la vie à Marino Faliero, et pas un des personnages qu'ils mettent en scène n'y a figuré. L'histoire nous a néanmoins conservé les noms de tous ceux qui ont participé à ce crime d'Etat. Ce drame est obscur, compliqué, et son caractère convenait peu au genre de talent d'Adolphe Adam. On y trouve cependant d'assez jolis morceaux. Au premier acte, un trio gracieux : *L'hymen à Venise nous lie;* au second acte, l'air chanté par Mme Casimir : *Non, non, Strozzi;* au troisième, le duo de basse et soprano chanté par Boulard et Mme Casimir : *Je le hais, je le méprise*, et enfin l'air de soprano : *Sonnez, heure de la vengeance*, qui est véritablement dramatique. Il y a aussi dans le cours de cet ouvrage des couplets d'une facture élégante chantés par Mlle Massy.

PROSCRIT ET LA FIANCÉE (LE), mélodrame en trois actes, de Borie, Merle et Mélesville, musique de Schaffner, représenté à la Porte-Saint-Martin le 1er juillet 1818.

PROSCRITTO (IL), **OSSIA IL CONTE D'ELMAR**, opéra italien, musique de Curci, représenté à Milan en 1836.

PROSCRITTO (IL), opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Naples vers 1840.

PROSCRITTO (IL), opéra italien en deux actes, musique de Aspa, représenté à Turin en 1841.

PROSCRITTO (IL), opéra italien, musique de O. Nicolaï, représenté à la Scala de Milan en 1841.

PROSCRITTO (IL), opéra en quatre actes, musique de Verdi, représenté à Venise en

mars 1844, et sur le Théâtre-Italien, à Paris, le 6 janvier 1846. Cette pièce n'était à l'origine autre chose qu'*Hernani*, le drame de Victor Hugo. Le poëte s'étant opposé à ce qu'on jouât sa pièce en une autre langue que celle de sa muse romantique, et surtout qu'on la chantât, les personnages du drame espagnol ont été travestis en personnages italiens; Hernani, Charles-Quint, Don Rigomez, da Silva, dona Sol, sont devenus Oldrado, le proscrit, le corsaire vénitien ; Andrea Ritti, sénateur et doge ; Zeno et Elvira sa fille. Victor Hugo s'est ravisé plus tard, et a compris qu'on ne l'avait pas traité plus mal en cette circonstance que Sophocle, Euripide, dont les plus belles tragédies ont été mises en musique, et que, parmi les modernes, Corneille, Racine, Beaumarchais et d'autres ont fourni aux compositeurs des sujets d'opéras qui n'ont en rien diminué l'admiration professée pour leurs œuvres. Dans l'article ERNANI, nous avons donné notre opinion sur le mérite de cette partition, qui n'occupe que le second rang parmi les ouvrages du fécond musicien lombard. Nous rappellerons seulement le finale du premier acte, qui est une belle imitation du sextuor de *Lucie;* le chœur nuptial au quatrième et le trio final.

PROSCRITTO D'ALTENBOURG (IL), opéra, musique de C. Grassi, représenté à Barcelone en 1843.

PROSERPINA, opéra en deux actes, de da Ponte, musique de Winter, représenté au théâtre du roi, à Londres, en 1804, et à Paris, le 7 décembre 1816.

PROSERPINA RAPITA, opéra italien, livret de Giulio Strozzi, musique de Claudio Monteverde, représenté à Venise en 1630, à l'occasion du mariage de Lorenzo Guistiniano avec Giustiniana Mocenigo, patriciens de Venise. La représentation eut lieu dans le palais Mocenigo.

PROSERPINA RAPITA, intermède musical, paroles et musique de Ferrari, représenté au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1641.

PROSERPINA RAPITA, opéra italien, livret de Giulio Strozzi, musique de Sacrati, représenté sur le théâtre du San-Mosè, à Venise, en 1446, et à Bologne en 1696.

PROSERPINE, tragédie lyrique en cinq actes, précédée d'un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli, représentée à Saint-Germain le 3 février, et à l'Académie royale de musique le 16 novembre 1680. Malgré les boutades de Castil-Blaze, qui n'a vu dans les airs de Lulli que du plain-chant, tout musicien de bonne foi est frappé de la variété des rhythmes employés par le compositeur, et de la facilité avec laquelle il a traité les vers de toute espèce fournis par le poëte.

Dans le prologue, le poëte célèbre les bienfaits de la paix. Le théâtre représente l'antre de la Discorde; on y voit la Paix enchaînée : la Félicité, l'Abondance, les Jeux et les Plaisirs y accompagnent la Paix et sont enchaînés comme elle. La Victoire descend avec une suite nombreuse de héros; elle déchaîne la Paix et les divinités qui l'accompagnent et enchaîne la Discorde et sa suite. Dans la partition du prologue, on ne trouve de saillant que le chœur : *On a quitté les armes.*

La tragédie lyrique de *Proserpine* est une des mieux conçues et des plus élégamment versifiées de Quinault. Le sujet est l'enlèvement de Proserpine par Pluton. Jupiter paraît au dénoûment; il est entouré des divinités de l'Olympe, et, pour satisfaire à la fois Cérès et Pluton, il ordonne que Proserpine passera six mois aux enfers et six mois sur la terre. La scène se passe successivement dans le palais et les jardins de Cérès, dans la campagne au pied du mont Etna, dans les champs Elysées où sont célébrées les noces de Proserpine et de Pluton. Il y a dans la pièce plusieurs épisodes intéressants : d'abord la scène en duo d'Alphée et d'Aréthuse: *Me suivrez-vous sans cesse? — Me fuirez-vous toujours?* le chœur magnifique : *Célébrons la victoire du plus puissant des dieux;* la scène charmante dans laquelle Proserpine cueille des fleurs avec ses compagnes, dont le chœur alterne avec ses chants harmonieux :

Que notre vie
Doit faire envie
Le vrai bonheur
Est de garder son cœur.
Le jour n'éclaire
Que pour nous plaire.
Ces arbres verts
Ont leur plus beau feuillage,
Et mille oiseaux divers
Dans ce bocage
Imitent nos concerts
Par leur ramage.
Que notre vie, etc.

Nous signalerons encore l'air de Cérès : *Ah! quelle injustice cruelle!* le chœur des ombres heureuses dans le quatrième acte, et l'air de Pluton : *Je suis roi des enfers, Neptune est roi de l'onde,* et dans le cinquième, le beau monologue de Cérès :

Déserts écartés, sombres lieux,
Cachez mes soupirs et mes larmes ;

Mon désespoir a trop de charmes
Pour les impitoyables dieux.
Déserts écartés, sombres lieux,
Cachez mes soupirs et mes larmes.

L'opéra de Quinault et de Lulli a été repris sept fois de 1680 à 1741. On peut reprocher à la société d'alors d'avoir été assez stationnaire dans ses goûts. Cependant on doit reconnaître que le mérite de l'œuvre explique, s'il ne justifie pas complétement, cette constance qui dura soixante ans et à laquelle Rameau seul put mettre un terme. Le rôle de Cérès fut successivement chanté par M[lles] S. Christophle, Maupin, Antier et Lemaure; celui d'Aréthuse, par M[lles] Ferdinand, Rochois, Desmatins, Journet, Pellissier, Eremans. En 1727, la jolie musette de la partition a été dansée par M[lle] Prevost, et M[lle] Sophie Camargo a obtenu un grand succès dans les caractères de la danse.

PROSERPINE, tragédie lyrique de Quinault, réduite en trois actes par Guillard, musique de Paisiello, représentée à l'Opéra le 30 mars 1803. Paisiello pouvait faire oublier Lulli dans cet ouvrage, s'il ne l'avait pas été déjà. Les situations de cette pièce convenaient parfaitement à son génie, mais non aux idées de l'époque. Cette mythologie avait trop longtemps défrayé le théâtre. Après avoir revêtu des formes majestueuses et solennelles sous Louis XIV, elle s'était rapetissée; elle était devenue mignarde et familière au XVIII[e] siècle. Elle ne pouvait reprendre une existence qu'en subissant une transformation conforme aux idées ou aux prétentions qui ont ouvert le XIX[e] siècle. Paisiello a écrit un bel ouvrage qui, malgré la haute protection de Napoléon, n'a eu que treize représentations, et n'a jamais été repris. Toutefois, on chanta alors l'air de Cérès : *Déserts écartés*, *sombres lieux*, et le duo : *Rendez-moi donc le bien qui m'était destiné.*

PROSERPINE, opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1713.

PROSPERITÀ D'ELIO SEJANO (LA), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à la cour de Vienne, à l'occasion du jour de naissance de Léopold I[er], en 1670.

PROSPERITÀ DI ELIO SEJANO (LA), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Sartorio, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1667.

PROSPERITÀ DI ELIO SEJANO (LA), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de D. Bartolommeo Cordaus et de Santo Lapis, représenté sur le théâtre San-Cassiano, à Venise, en 1729.

PROSPERITÀ INFELICE DI GIULIO CESARE DITTATORE (LA), opéra italien, livret de Gian-Francesco Businello, musique de Cavalli, représenté à Venise sur le théâtre della Cavallarizza en 1646.

PROTESILAO, opéra italien, musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1779.

PROTESILAO, opéra italien, musique de Naumann, représenté à Berlin en 1793.

PROTOTIPO (IL), opéra italien, musique de Pescetti, représenté à Venise en 1726.

PROVA D'UN OPERA SERIA (LA), opéra italien, musique de Gnecco, représenté sur les théâtres d'Italie vers 1796, et à Paris, le 4 septembre 1806.

PROVA GENERALE (LA), opéra italien, musique de Liverati, représenté au théâtre de la Cour, à Vienne vers 1799.

PROVA IN AMORE (LA), opéra italien, musique de Miari, représenté à Venise vers 1810.

PROVA INDISCRETTA (LA), opéra-buffa, musique de Mellara, représenté à Vérone vers 1805.

PROVA RECIPROCA (LA), opéra italien, musique de Tritto, représenté aux Fiorentini, à Naples, en 1787.

PROVARE PER NON RECITARE, divertissement musical, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), exécuté à Vienne, à l'occasion d'une fête donnée aux dames le jour du mariage de l'empereur Léopold avec l'impératrice Claudia, en 1673.

PROVENÇALE (LA), opéra en un acte, paroles de Lafont, musique de Candeille, représenté par l'Académie royale de musique le 1[er] juin 1778. Mouret avait écrit la musique de cet acte dans ses *Fêtes de Thalie.* Candeille refit les parties de chant et ne conserva de l'ancienne partition que les airs de danse. C'était un compositeur estimable.

PSICHE (LA), intermède musical à cinq voix, livret de Vincenzo Cassani, musique de Benedetto Marcello, exécuté à Venise vers 1725.

PSYCHÉ, tragi-comédie-ballet en cinq

actes, en vers libres, avec un prologue, par Molière, Quinault et Pierre Corneille, musique de Lulli, représentée sur le théâtre du palais des Tuileries le 17 janvier 1671, et sur celui du Palais-Royal le 24 juillet suivant. Le premier acte, la première scène du second, la première du troisième et les vers du prologue sont de Molière. Corneille fit le reste, et le vieux poëte, alors âgé de soixante-cinq ans, écrivit cette déclaration de Psyché à l'Amour, qui passe pour un des morceaux les plus tendres et les plus naturels qui soient au théâtre. Les fragments de musique furent composés par Lulli. Ils ont été exécutés récemment à la Comédie-Française.

PSYCHÉ, tragédie lyrique en cinq actes et prologue, attribuée d'abord à Thomas Corneille, puis revendiquée par Fontenelle, musique de Lulli, représentée à l'Académie royale de musique le 9 avril 1678. Cet ouvrage fut composé pendant la disgrâce de Quinault, le collaborateur ordinaire de Lulli. Il fut repris trois fois de 1678 à 1713. Le rôle de Psyché fut chanté successivement par Mlles Desmatins et Journet; celui de Vénus, par Mlles Maupin et Heusé; celui de l'Amour, par Cochereau. Thévenard a chanté le rôle du roi, père de Psyché.

PSYCHÉ, opéra allemand, musique de Jean-Frédéric Agricola, représenté à Berlin en 1756.

PSYCHÉ, opéra italien, musique de Striggio, représenté à Florence pour les noces de François de Médicis et de l'archiduchesse Jeanne d'Autriche en 1565.

PSYCHÉ, opéra en cinq actes, traduit de Quinault par Shadwell, et mis en musique par Lock, en collaboration avec Draghi, représenté à Londres vers 1674.

PSYCHÉ, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1702.

PSYCHÉ, opéra en trois actes, musique de Fux (Jean-Joseph), représenté à Vienne en 1719.

PSYCHÉ, grand opéra allemand, musique de Wessely, représenté au théâtre National de Potsdam en 1789.

PSYCHÉ, grand opéra, musique de Winter, représenté à Munich en 1793.

PSYCHÉ, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 26 janvier 1857. La fable gracieuse de *Psyché* est trop connue pour que nous la racontions ici à l'occasion de cet opéra-comique. Il suffit de dire que les personnages et que les principaux incidents en ont été conservés. On comprend que M. Ambroise Thomas ait eu la pensée d'appliquer ses facultés à un tel sujet. La grâce, le mystérieux symbolisme de cette histoire l'ont séduit. Malheureusement le public n'a pas des habitudes d'esprit aussi élevées, et l'œuvre de M. Thomas n'a été comprise que par les délicats. Ceux-ci liront toujours avec un grand intérêt les pages charmantes de la partition de *Psyché;* l'introduction vaporeuse, l'invocation à Vénus, la mélodie chantée par Eros, la romance de Psyché et le finale du premier acte.

Le second acte commence par un chœur délicieux de jeunes filles; on y remarque aussi un duo fort gracieux entre Eros et Psyché. L'air de Psyché : *Non, ce n'est pas Eros!* et l'imprécation d'Eros sont les morceaux saillants du troisième acte. Les voix de femmes dominent trop dans cet ouvrage, qui ne contient pas un rôle de ténor. Mme Ugalde a chanté avec talent le rôle d'Eros, et Mlle Lefebvre celui de Psyché. Le rôle de Mercure a été rempli par Bataille. Sainte-Foy, Prilleux, Mlles Révilly et Boulart ont joué les autres.

PSYCHÉ ET L'AMOUR, pastorale de Voisenon, musique de Saint-Amans, représenté à Bruxelles vers 1778.

P'TIT FI, P'TIT MIGNON, vaudeville de MM. Gabriel et Dupeuty, musique de M. Bernardin, représenté au théâtre Déjazet dans le mois de février 1860. Mlle Déjazet, sous un costume de zouave, chantait à ravir de jolis couplets.

PUBLIO, opéra sérieux en trois actes, musique de Tarchi, représenté à Florence en 1786.

PUBLIO ELIO PERTINACE, opéra italien, musique de Legrenzi, représenté à Venise en 1684.

PÜCEFURBENEN SCHUHE ODER DIE SCHŒNE SCHUSTERIN (*Les souliers mordorés*, ou *la Belle cordonnière*), opéra allemand, musique de Umlauff, représenté à Vienne en 1795.

PUCELLE D'ORLÉANS (LA), monologue de Schiller, avec orchestre, musique de Romberg (André), exécuté à Leipzig vers 1810.

PUCELLE D'ORLÉANS (LA), opéra allemand, livret tiré de Schiller, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1817.

PUCELLE D'ORLÉANS (LA), opéra allemand, paroles de Beiss, musique de Langert, représenté à Cobourg le 25 décembre 1826.

PUITS D'AMOUR (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et de Leuven, musique de Balfe, représenté à l'Opéra-Comique le 20 avril 1843. Cet ouvrage est le meilleur de M. Balfe qui ait été joué à Paris. Le public lui a fait un bon accueil; car il a eu un grand nombre de représentations. En outre, plusieurs thèmes tirés de la partition ont joui d'une véritable popularité. Le compositeur ayant obtenu, malgré sa qualité d'étranger et d'Anglais, la représentation de son opéra', c'est-à-dire une faveur refusée à un grand nombre de musiciens nationaux et postulants, a rencontré peu de bienveillance dans la presse. M. Balfe a parcouru depuis une belle carrière; il a trouvé dans son pays la fortune et la renommée. Quoiqu'il ait fait représenter d'assez nombreux opéras, nous croyons que le *Puits d'amour* est resté au premier rang. Le sujet a un intérêt piquant. Un certain roi Edouard mène joyeuse vie avec plusieurs jeunes seigneurs. Pour éprouver le courage de ses affiliés, il leur impose de se jeter dans un puits qu'on appelle le *Puits d'amour* parce que, d'après la ballade chantée dans la pièce, une jeune fille, trompée par son amant, s'y est précipitée. Mais ce puits est une sorte de souterrain bien capitonné qui mène à une salle somptueuse, où la société royale se donne rendez-vous. Un des compagnons du roi, Salisbury, a conçu un amour véritable pour une jeune fille nommée Géraldine, filleule et fiancée d'un shérif ridicule. Elle ne le connaît que sous les apparences de Tony, le matelot. Le roi, qui doit épouser la princesse de Hainaut, veut aussi donner une femme à son favori. Salisbury, au désespoir, est contraint d'obéir, et renvoie à Géraldine l'anneau qu'elle a donné au matelot, en lui faisant annoncer qu'il a cessé de vivre sans cesser de l'aimer. La jeune fille, après avoir reçu le fatal message, se précipite dans le Puits d'amour. Mais voilà qu'elle se retrouve au milieu des seigneurs de la cour, déguisés en démons. Elle se croit morte et dans l'enfer. Sa candeur court les plus grands dangers dans ce refuge des plaisirs royaux; mais Salisbury est là pour la protéger. Pendant qu'Edouard, déguisé en Pluton, dispute aux démons une facile victoire, le comte court prévenir le shérif, qui vient arrêter le roi comme un faux Edouard. Le roi, d'abord furieux, s'apaise au moyen de plusieurs procédés familiers à Scribe, pardonne au shérif, au comte de Salisbury et consent à son union avec Géraldine. Malgré la complication apparente du livret, et son invraisemblance, c'est un fort joli ouvrage. L'ouverture se compose d'un adagio mystérieux, dont l'harmonie est distinguée, et d'un allégro un peu bruyant. L'air du shérif : *Pour bien remplir mon ministère*, a de la rondeur, et Henri le chantait bien; le duo pour soprano et basse : *Compter sur la constance d'un matelot*, est sur un rhythme un peu commun et cependant d'un effet agréable, à cause sans doute de la disposition des voix. La légende chantée par Mlle Darcier a une originalité plaisante. L'air dit par Chollet avec une désinvolture royale : *O passe-temps enchanteur*, se distingue par un bon rondo. La romance de ténor, chantée par Audran et qui vient ensuite, est la meilleure inspiration de tout l'opéra; elle est d'une sensibilité exquise. Nous citerons, pour abréger, les couplets : *Le temps emporte sur ses ailes*, *Tony le matelot*, et surtout l'air de Mme Anna Thillon : *Rêve d'amour*, *rêve de gloire*, dont la cabalette est gracieuse. Cette cantatrice a prêté à la musique de son compatriote sa jolie voix et son style agréable. N'oublions pas un quintette bien écrit pour les voix et bien conduit.

PULCINELLA CONDANNATO (*Polichinelle condamné*), musique de Gagliardi, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1835.

PULCINELLA MARITO E NON MARITO, farce italienne, musique de Petrella, représenté au théâtre Nuovo en 1830.

PUNITION (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Desfaucherets, musique de Cherubini, représenté à Feydeau le 23 février 1799.

PUNTIGLI DELLE DONNE (I) [*les Susceptibilités des dames*], opéra italien, musique de Spontini, représenté au théâtre Argentina, de Rome, en 1796.

PUNTIGLI DI GELOSIA (I), opéra, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Florence en 1786.

PUNTIGLI E GELOSIE FRA MARITO E MOGLIE (I), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Naples en 1784.

PUNTIGLI GELOSI (I), opéra iatlien, musique de Felice Alessandri, représenté à Palerme en 1784.

PUNTIGLI PER EQUIVOCO (I), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Naples vers 1797.

PUNTIGLIO (IL), opéra italien, musique de Puccita, représenté à Milan en 1802.

PUNTIGLIO AMOROSO (IL), opéra italien musique de Galuppi, représenté à Venise en 1763.

PUNTIGLIONE (IL), opéra-buffa, musique de Brancaccio, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1845.

PUPILLA (LA), opéra-buffa, livret de Goldoni, musique de Paisiello, représenté au théâtre Marsigli, à Bologne, vers 1764.

PUPILLA E'L TUTORE (LA) [*la Pupille et le tuteur*], opéra italien, livret de Goldoni, musique de Abos, représenté à Naples vers 1753.

PUPILLA SCOZZESE (LA) [*la Pupille écossaise*], opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Parme en 1801.

PUPILLE (LA), comédie en un acte, en prose, avec un divertissement, paroles de Fagan, musique de Mouret, représentée au Théâtre-Français le 5 juillet 1734.

PURITAN'S DAUGHTER (*la Fille du Puritain*), opéra anglais, livret de M. Bridgeman, musique de M. Balfe, représenté au théâtre royal English-Opera, à Londres, le 10 décembre 1861. L'ouvrage, chanté par MM. Harrison, Santley et Mlle Louisa Pyne, a eu du succès.

PURITANI DI SCOZIA (I) [*les Puritains d'Ecosse*], opéra italien en deux actes, livret du comte Pepoli, musique de Bellini, représenté au Théâtre-Italien de Paris le 25 janvier 1835. Ce fut pour Bellini le chant du cygne. L'insuccès de son dernier ouvrage, *Beatrice di Tenda*, avait rompu son association avec Felice Romani, l'auteur du livret de ses sept opéras les plus importants. Amené à Paris par l'entremise de Rossini, qui lui témoigna toujours une affection sincère, il fut chargé d'écrire un opéra pour la scène italienne, et la pensée d'obtenir un succès dans la société parisienne était caressée par le jeune compositeur. Il s'adressa au comte Pepoli, qui écrivit le livret des *Puritains* sur le canevas de la comédie d'Ancelot, *Cavaliers et têtes rondes*, tirée du célèbre roman de Walter Scott, les *Puritains d'Ecosse*. Il se retira à Puteaux, sur les bords de la Seine, et se mit au travail avec plus d'assiduité qu'il ne l'avait fait pour ses autres œuvres. Obéissant aux conseils de Rossini, il travailla davantage l'instrumentation et donna plus d'ampleur aux scènes et au finale. L'ensemble des *Puritains* est, en effet, au point de vue de l'art et de la facture, supérieur aux autres partitions du maître; mais la nature du sujet convenait peu ou point à l'organisation artistique du compositeur sicilien. Les situations tendres, poétiques de *Norma*, un drame familier et touchant comme celui de la *Sonnambula*, étaient plus en rapport avec son génie que les élans farouches du fanatisme et les sentiments guerriers. Cependant le succès fut immense et l'enthousiasme général. Tout Paris chanta le lendemain le motif du magnifique duo final : *Suona la tromba*, avec lequel Lablache et Tamburini avaient la veille soulevé la salle entière. Ce duo a toujours été bissé. Les mélodies tendres qui remplissent la dernière moitié de l'opéra offrent de belles inspirations. Nous signalerons principalement la romance chantée par Elvire et par Arthur successivement, et le beau finale dramatique dans lequel Arthur fait entendre des phrases très-pathétiques et véritablement émouvantes. Les rôles des *Puritains* furent créés par Mlle Grisi, Rubini, Tamburini et Lablache, qui furent acclamés par le public. Bellini fut aussi ramené sur la scène. Il ne devait plus jouir d'un nouveau triomphe. Le 23 septembre de la même année il mourut à Puteaux, dans cette maison toute remplie encore des échos de ses dernières inspirations.

PURSE (THE) [*la Bourse*], opéra anglais, musique de Reeve, représenté à Londres en 1794.

PURZEL, opéra-vaudeville allemand, musique de Binder, représenté au théâtre de Josephstadt, à Vienne, vers 1843.

PUTIFAR, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Palerme vers 1846.

PYGMALION, acte du ballet du *Triomphe des Arts*, opéra de Lamotte, retouché par Balot de Sauvot, remis en musique par Rameau, représenté à l'Opéra le 27 août 1748.

PYGMALION, opéra allemand, musique de Aspelmayer, représenté à Vienne vers 1770.

PYGMALION, opéra en deux actes, musique de Wagner (Charles), représenté à Darmstadt vers 1800.

PYGMALION, opéra, musique de J.-B. Gordigiani, représenté à Prague en 1845.

PYGMALION, opéra allemand, musique de Conradi (Jean-Georges), représenté à Hambourg en 1693.

PYGMALION, opéra en un acte, paroles de La Motte, musique de La Barre, représenté à l'Opéra le 16 mai 1700. Il faisait partie du ballet du *Triomphe des arts*, et n'eut aucun succès; plus tard, le poëme fut refait par Balot de Sovot, et Rameau en composa le musique. Sous cette nouvelle forme, *Pygmalion* fut représenté à l'Académie royale le 27 août 1748.

PYGMALION, scène lyrique de Jean-Jacques Rousseau, musique de Coignet, représenté au Théâtre-Français le 30 octobre 1775.

PYGMALION, monodrame, musique de Benda, représenté à Gotha vers 1771, et à Leipzig en 1780.

PYGMALION, opéra allemand, musique de Kuntz, représenté en Allemagne vers 1779.

PYGMALION, opéra-comique en un acte, paroles de Du Rosoy, musique de Bonesi, représenté à la Comédie-Italienne le 16 décembre 1780.

PYGMALION, monodrame, musique de Schweitzer, représenté en Allemagne vers 1785.

PYGMALION, mélodrame, musique de Remde, représenté à Weimar en 1836.

PYGMALION, opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1827.

PYRAME ET THISBÉ, opéra allemand, musique de Cousser, représenté à Hambourg en 1694.

PYRAME ET THISBÉ, opéra en cinq actes, précédé d'un prologue, paroles de La Serre, musique de Rebel fils et Francœur, représenté à l'Académie royale le 17 octobre 1726.

PYRAME ET THISBÉ, mélodrame, musique de Rochefort (Jean-Baptiste), représenté à Cassel en 1785.

PYRAME ET THISBÉ, mélodrame, musique de Eberl, représenté à Vienne en 1796.

PYRAME ET THISBÉ, mélodrame, musique de Spindler, représenté à Breslau et à Vienne vers 1798.

PYRAME ET THISBÉ, duodrame, musique de Fuss (Jean), représenté à Presbourg vers 1795.

PYRAME ET THISBÉ, opéra allemand, musique de Bierey, représenté à Breslau vers 1811.

PYRAMUS AND THYSBE, opéra anglais, musique de Leveridge, représenté au théâtre de Lincoln's-Inn-Felds, de Londres, en 1716.

PYRITHOÜS, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Seguinault, musique de Mouret, représentée par l'Académie royale de musique le 26 janvier 1723. Ce compositeur n'a fait que continuer, en l'affaiblissant, la manière de Lulli. Sa musique ne consiste guère que dans des récitatifs pompeux, assez bien prosodiés; toutefois, l'expression de la situation dramatique est toujours comprise, de telle sorte qu'un acteur doué d'une belle voix, d'un geste noble, de qualités purement théâtrales, pourrait obtenir un grand succès dans les tragédies lyriques de ce temps. C'est ainsi que s'explique, malgré la médiocrité de la partition de Mouret, l'enthousiasme qu'excita Mlle Le Maure dans le rôle d'Hippodamie de *Pyrithoüs*. Ce fut pour l'entendre encore qu'on remonta cet ouvrage en 1734, avec Tribou, haute-contre; Chassé, basse-taille, et Jélyotte, ténor.

PYRRHUS, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Fermelhuis, musique de Royer, représentée par l'Académie royale de musique le 26 octobre 1730. Ce compositeur fut chef d'orchestre de l'Opéra et directeur du Concert spirituel. Il écrivit la musique du poëme de Voltaire intitulé *Pandore;* elle est restée inédite.

PYRRHUS ET POLYXÈNE, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Joliveau, musique de Dauvergne, représenté à l'Opéra le 11 janvier 1763.

Q

QUADRI PARLANTI (I) [*les Tableaux parlants*], opéra italien, musique de Spontini, représenté à Palerme en 1800.

QUADROMANIACO (IL) [*l'Archifou*], opéra italien, musique de Borgatta, représenté à Gênes en novembre 1835.

QUADRO PARLANTE (IL) [*le Tableau parlant*], opéra italien en un acte, musique de Aspa, représenté au théâtre Nuovo de Naples au mois de novembre 1834.

QUAKER (THE) [*le Quaker*], opéra-comique anglais, paroles et musique de Dibdin, représenté à Londres en 1790.

QUAKERA SPIRITOSA (LA), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Naples en 1783.

QUAND DIEU EST DANS LE MARIAGE, DIEU LE GARDE, opérette de Mlle Pauline Thys, représentée chez l'auteur en février 1861.

QUANTI CASI IN UN SOL GIORNO, OSSIA GLI ASSASSINI (*Que d'événements en un jour ou les Assassins*), opéra-bouffe italien, musique de Trento, représenté à la Fenice de Venise en 1819.

QUARTIER D'HIVER EN AMÉRIQUE (LE), opéra, musique de Gyrowetz, représenté en Allemagne vers 1840.

QUASIMANN (DER), opéra allemand, musique de Danzi, représenté à Munich en 1799.

QUATRE FILS AYMON (LES), opéra, musique de F. Glæser, représenté au théâtre Kœnigstadt, à Berlin, vers 1840.

QUATRE FILS AYMON (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Balfe, représenté à l'Opéra-Comique le 15 juillet 1844. Le fond de la pièce n'a qu'un rapport fort éloigné avec la légende. Une quadruple intrigue, qui se termine par quatre mariages, offre peu d'intérêt au théâtre. La partition de M. Balfe a été trouvée bien inférieure à celle du *Puits d'amour*, joli opéra-comique représenté l'année précédente. Nous signalerons cependant l'air : *Sentinelle, prenez garde à vous!* la romance du jeune Aymon, dans le premier acte; le duo bouffe entre Beaumanoir et le vieil Yvon, le sextuor mystique et distingué qui sert de finale au second acte; la romance d'Yvon, chantée fort bien par Hermann-Léon, et le trio final, dont l'effet est ravissant. Les artistes qui ont chanté dans cet opéra-comique étaient Hermann-Léon, qui débutait dans cet ouvrage, Chollet, Mocker, Duvernoy, Mmes Darcier, Potier, Mélotte et Sainte-Foy.

QUATRE SAVOYARDS (LES), opéra, musique de Rieger, né en 1764; représenté.

QUATTRO NAZIONI (LE) [*les Quatre nations*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1773.

QUATTRO PARTI DEL MONDO (LE) [*les Quatre parties du monde*], opéra italien, musique de Chiavacci, représenté à Milan vers 1801.

QUATTRO PAZZI (I) [*les Quatre fous*], intermède italien, musique de Zingarelli, représenté à Naples par les élèves du Conservatoire vers 1780.

QUATTRO PRIGIONIERI ED UN CIARLATANO (*Quatre prisonniers et un charlatan*), opéra-bouffe en un acte, musique de Sogner, représenté à Naples en 1833.

QUATTRO RIVALI IN AMORE (I), opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Naples vers 1795.

QUATTRO STAGIONI (LE) [*les Quatre saisons*, opéra italien, musique de Caruso, représenté à Naples en 1784.

QUATTRO STAGIONI (LE) [*les Quatre saisons*], opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Albano en 1788.

QUEEN'S MASQUE OF BEAUTY (THE) [*le Masque de la reine de beauté*], divertissement dramatique à grand spectacle, paroles de Ben Johnson, musique de Ferrabosco, représenté à Witchall, le 2 février 1609.

QUELQUE CHOSE DOIT NOUS SURVIVRE, opéra, musique de André, né en 1741, mort en 1799.

QUENOUILLE DE LA REINE BERTHE (LA), opéra en trois actes, paroles et musique de M. Coste, représenté à Perpignan en juin 1858.

QUENTIN DURWARD, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Cormon et Michel Carré, musique de M. Gevaert, représenté à l'Opéra-Comique le 25 mars 1858. Les auteurs du livret ont suivi la marche du roman de Walter Scott. La partition, très-fournie de musique, a achevé de consacrer la réputation de M. Gevaert. La chansonnette entonnée par le roi, le finale mêlé de danses, de couplets, d'une marche des archers écossais ont fait réussir tout d'abord le premier acte. Le second ne renferme guère d'intéressant que les couplets de Leslie, suivis d'un refrain à cinq voix. Un quintette bien instrumenté et un duo très-dramatique entre Quentin et Crèvecœur sont les morceaux saillants du troisième acte. L'ouvrage a été joué par Couderc, Jourdan, Faure, Barielle, Prilleux, Beckers, Cabel, Mlles Boulart, Révilly et Zoé Bélia.

QUERELLE (LA), opéra allemand, musique de Bierey, représenté à Breslau vers 1814.

QUI COMPTE SANS SON HÔTE, opéra-comique en un acte, paroles de M. Gustave Mareschal, musique de M. Léon Meneau, représenté à La Rochelle le 10 décembre 1860. La partition se compose d'une ouverture et de huit morceaux.

QUIEN PORFIA MUCHO ALCANZA, opéra espagnol en un acte, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Madrid en 1805.

QUINDICI (I) [*les Quinze*], opéra, musique de Bordèse, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1842.

QUINTO FABIO (*Quintus Fabius*), opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Padoue en 1778.

QUINTO FABIO, opéra italien en trois actes, musique de Cherubini, représenté à Alexandrie-de-la-Paille, pendant la foire, en 1780. Cet ouvrage fut refait à Rome et représenté au mois de janvier 1783.

QUINTO FABIO, opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Rome vers 1790.

QUINTO FABIO, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Vienne en 1811.

QUINTO LUCREZIO PROSCRITTO, opéra italien, livret de Moniglia, musique de Cattani (Lorenzo). (Cattani était un moine augustin, né en Toscane dans la seconde moitié du XVIIe siècle.)

QUINZE AOÛT AUX CHAMPS (LE), scène pastorale et dramatique de circonstance, paroles de Michel Carré, musique de M. E. Boulanger, représentée à l'Opéra-Comique le 15 août 1862.

QUIPROQUO (LE), opéra en deux actes, paroles de Moustou, musique de Philidor (François-André-Danican), représenté à la Comédie-Italienne le 6 mars 1760. Réduite en un acte, sous le titre du *Volage fixé*.

QUIPROQUO (IL), opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Milan en 1812.

QUIPROQUOS ESPAGNOLS (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Dejaure, musique de Devienne, représenté au théâtre Feydeau le 10 décembre 1792.

QUIPROQUOS NOCTURNES (LES), opéra-comique en un acte, musique de Morange, représenté au théâtre des Jeunes-Elèves, à Paris, vers 1799.

QUITTANCE DE MINUIT (LA), comédie mêlée de chants en un acte, de Commerson et Raymond Deslandes, musique de Varney, représentée aux Variétés le 6 janvier 1852.

QUOLIBET (LE), opérette autrichienne, musique de Kinki, représentée à Josephstadt vers 1810.



R

RACCONTO DELLA PALMA D'AMORE, allégorie dramatique italienne, livret de Francesco Berni, musique de Antonio Mattioli, représentée sur le théâtre de San-Lorenzo de Ferrare, à l'occasion des noces du comte d'Este Mosti avec Catherine Pic de Savoie, pendant le carnaval de 1650.

RADAMISTO, opéra italien, livret de Marchi, musique de Albinoni, représenté

sur le théâtre de Sant'-Angiolo de Venise en 1698.

RADAMISTO (*Rhadamiste*), opéra italien, livret de Marchi, musique de Hændel, représenté à Londres le 27 avril 1720.

RADAMISTO, opéra italien, livret de Marchi, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1776.

RADAMISTO E ZENOBIA, opéra italien, livret tiré de la tragédie française de Crébillon, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1816.

RAECHER (DIE) [*les Vengeurs*], opéra romantique en quatre actes, musique de Schindelmeisser, représenté en Allemagne en 1844.

RAFAELLO D'URBINO, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Rome vers 1836.

RAGGIRI A SORPRESA (*Ruse contre ruse*), opéra-buffa, musique de Farinelli, représenté en Italie vers 1804.

RAGGIRI AMOROSI (I) [*les Tromperies amoureuses*], opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à la Scala de Milan au printemps de 1806.

RAGGIRI CIARLATANESCHI (I) [*les Ruses du charlatan*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Naples vers 1811.

RAGGIRI DELLA CANTATRICE (I) [*les Ruses de la cantatrice*], opéra-bouffe italien, musique de Maggiore, représenté à Naples en 1745.

RAGGIRI DELLA SERVA (I) [*les Ruses de la servante*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1774.

RAGGIRI SCOPERTI (I) [*les Fourberies découvertes*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1786.

RAGGITORE DI POCO FORTUNA (IL), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1776.

RAISON, L'HYMEN ET L'AMOUR (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Patrat fils, musique de Taix, représenté sur le théâtre des Jeunes-Elèves le 30 janvier 1804.

RAMAH-DROOG, opéra anglais, musique de Mazzinghi et Reeve, représenté à Covent-Garden de Londres, vers 1798.

RANCUNE TROMPÉE (LA), opéra en un acte, paroles de Marmontel, musique de Louis Piccinni, représenté à Feydeau le 12 octobre 1819.

RANDRUSIA JUSTIÆ URBS INSIGNIS EXIMIA VIRTUTE PII HEROIS NICOLAI EBBONIÆ LIBERATA (d'après M. Fétis, ce titre renferme un chronogramme latin). Eberlin (Jean), le célèbre organiste, écrivit la musique de ce drame, qui fut exécuté par les étudiants du couvent des bénédictins de Salzbourg, le 3 septembre 1751.

RAOUL BARBE-BLEUE, opéra-comique en trois actes, paroles de Sedaine, musique de Grétry, représenté aux Italiens le 2 mars 1789. Cet ouvrage est un des plus faibles de ce compositeur, qui d'ailleurs n'insiste pas trop sur son éloge dans ses *Essais*. Il recommande le trio : *Ma sœur, ne vois-tu rien venir?* et l'air de Raoul : *Venez régner en souveraine*, dans lequel le basson soutient des notes qui forment avec le chant des quintes consécutives. Voici dans quels termes Grétry les justifie : « Cet effet est dur à l'oreille, sans doute ; mais si l'on fait attention que lorsque Raoul dit à Isaure : *Venez régner en souveraine*, c'est comme s'il lui disait : « Venez » chez moi pour y être égorgée, si vous êtes » curieuse, » (et le public sait qu'elle a ce défaut) ; les quintes alors font frémir l'auditeur, et c'est précisément ce que j'ai voulu. » Naïve illusion ! La musique de Grétry n'a jamais fait frémir personne, même celle qu'il a écrite dans la *Fausse magie*. Il s'abusait d'ailleurs sur la propriété et l'action morale des intervalles. En ce qui concerne les quintes de suite, si Halévy en a tiré un effet pathétique dans l'air de la *Juive : Il va venir*, si M. Verdi en a obtenu un effet mélodique puissant dans le *Miserere* du *Trovatore ;* Rossini a fait produire à ces mêmes quintes consécutives, dans *Guillaume Tell*, des effets tout différents ; elles ont donné un caractère pastoral à la tyrolienne et un charme mystérieux et doux au chœur : *Voici la nuit*.

RAOUL, SIRE DE CRÉQUI, comédie lyrique en trois actes, paroles de Monvel, musique de Dalayrac, représentée aux Italiens le 31 octobre 1789. Cette pièce offre du mouvement et de l'intérêt, à l'exception d'une scène inconvenante dans laquelle les fils d'un geôlier enivrent leur père pour délivrer un prison-

nier. La partition renferme de jolis motifs; nous citerons les plus saillants : la romance : *De vos bontés, de son amour, chaque instant m'est un nouveau gage*, la mélodie en est bien faite et l'harmonie fort régulière; le petit duo des deux frères : *Je brûle de voir ce château;* la romance de Raoul, qui est d'un sentiment très-fin : *Une lumière vive et pure;* enfin les couplets en *ut* de Bathilde et de Ludger, suivis d'un trio d'un bon effet. La chanson : *Un jour Lisette allait aux champs*, est restée longtemps populaire. Cet ouvrage, moyennant quelques changements dans le livret, serait entendu avec plaisir.

RAOUL DER BLAUBARB (*Raoul Barbe-Bleue*), opéra allemand, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1807.

RAOUL DI CREQUI (IL), opéra-séria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala, de Milan, en 1810.

RAOUL DI CRÉQUI, opéra italien, musique de Morlacchi, représenté à Dresde dans le mois d'avril 1811. C'était un ouvrage à grand spectacle et très-émouvant. Il obtint un grand succès et eut un nombre considérable de représentations.

RAOUL DI CREQUI, opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Rome vers 1812.

RAOUL DI CREQUI, opéra italien, musique de Altavilla, représenté à Turin vers 1848.

RAPHAËL, opéra romantique allemand en trois actes, musique de Telle, représenté à Vienne en 1835, et au théâtre Wilhelmstadt, à Berlin, en janvier 1853.

RAPIMENTO (IL) [*l'Enlèvement*], opéra italien, musique de Mandanici, represénté à Milan en 1837.

RAPIMENTO DELLA SPOSE VENDICATO (IL) [*l'Enlèvement de l'épouse vengée*], opéra italien, musique de Lauretis, représenté à Civitta-Vecchia en 1844.

RAPIMENTO DI CEFALO (IL) [*l'Enlèvement de Céphale*], ouvrage en cinq actes avec un prologue intitulé la *Poésie*, composé sur le drame du poëte Chiabera, par ordre du grand-duc de Toscane, à l'occasion des noces de Marie de Médicis. Les chœurs furent écrits par Stefano Venturi del Nibbio, Pierre Strozzi et par le chanoine Lucas Bati, maître de chapelle de la cathédrale de Florence et de la cour des Médicis. Il fut représenté le 9 octobre 1597. Cet ouvrage a été publié à Venise en 1605.

RAPPRESAGLIA (LA) [*les Représailles*], opéra italien, musique de Stunz, représenté au théâtre de la Scala de Milan le 2 septembre 1819.

RAPPRESAGLIA (LA), opéra-buffa, musique de Mercadante, représenté à Cadix au printemps de 1829.

RATAPLAN ou **LE PETIT TAMBOUR**, opéra-comique, musique de Pillwitz, représenté à Brême en 1831.

RATTO DELLA SPOSA (IL), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Gênes vers 1768.

RATTO DELLE SABINE (IL) [*l'Enlèvement des Sabines*], opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à l'occasion du jour de naissance de Léopold I[er], à Vienne en 1674.

RATTO DELLE SABINE (IL), opéra italien, livret de Bussani, musique de Agostini, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1680, et repris à Bologne en 1689.

RATTO DELLE SABINE (IL), opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Venise en 1800.

RATTO DI CEFALO (IL), opéra italien, livret de Berni, musique de Andrea Mattioli, représenté à Ferrare en 1650. On fit usage dans cette pièce de machines inventées par Carlo Pasetti.

RATTO DI ELENA (IL), opéra italien, livret de Paolella, musique de Cirillo, représenté à Naples en 1655.

RATTO DI EUROPA (IL) [*l'Enlèvement d'Europe*], opéra italien, livret d'Elvezio Sandri, musique de Manelli, représenté à Plaisance en 1653.

RATTO DI PROSERPINA (IL), intermède italien, musique de Asioli, représenté à Naples vers 1785.

RAUBERER (DER) [*l'Enchanteur*], opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1773.

RAUCHFANGKEHRER (DER) [*le Ramoneur*], opéra allemand en trois actes, musi-

que de Salieri, représenté en Allemagne en 1781.

RAUGRAF (DER), opéra allemand, musique du comte de Feltre, représenté à Francfort-sur-le-Mein, en 1828.

RAVVEDIMENTO (*le Repentir*), opéra italien, musique de Cammarano, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, en 1840.

RAYMOND ou **LE SECRET DE LA REINE**, drame lyrique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Rosier, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 5 juin 1851. La légende du masque de fer a fourni le sujet de ce sombre mélodrame. La scène se passe à Moret, près de Fontainebleau, au premier acte. Raymond est un jeune paysan, enrichi par la protection d'une personne inconnue. Il va épouser la pauvre orpheline Stella. Tout à coup son mariage est rompu par l'intervention du chevalier de Rosargue, créature du cardinal Mazarin ; car Raymond est le frère du roi, et ne doit pas épouser une paysanne. Il reçoit le brevet d'officier et part pour la guerre. Au second acte, Raymond est à Fontainebleau, où il voit la reine, sa mère, et apprend d'une des dames de la cour le fatal secret. Mazarin en est informé ; il donne ordre de conduire Raymond dans une prison lointaine, et de cacher sous un masque de fer les traits qui peuvent révéler sa naissance. Après diverses péripéties, tous les personnages se retrouvent dans un couvent. Le chevalier reconnaît, dans Stella, sa fille. Il répare son lâche abandon en prenant la place de Raymond, et, poussant le dévouement jusqu'à l'héroïsme, il se couvre du masque fatal et se laisse conduire à la Bastille. Un tel livret convenait peu au genre de talent de M. Ambroise Thomas, qui d'ailleurs a eu la mauvaise fortune de prodiguer des trésors de science et de goût dans des pièces médiocres et souvent pires. L'ouverture offre un andante remarquable, suivi d'une brillante péroraison. Le chœur des vieillards, au milieu duquel se trouve une chanson à boire fort originale, a été redemandé par le public. Un autre chœur dialogué, de femmes, a obtenu le même accueil : *Heureux époux, quelle faveur!* Le deuxième acte renferme, entre autres morceaux intéressants, une romance charmante chantée par le ténor : *En proie au douloureux martyre*, et une scène pastorale tour à tour musicale et chorégraphique. M. Ambroise Thomas a donné à cette partie de son ouvrage un caractère archaïque parfaitement réussi. L'ariette : *Petits oiseaux, que vous êtes heureux*, est d'un goût exquis. Nous ne citerons du troisième acte que la prière des moines, la cavatine du ténor : *Point de pitié pour mes larmes*, et la mélodie de Stella : *Illusion chérie.* Le style idéal du compositeur s'est trouvé presque toujours en désaccord avec le fond de cette pièce empruntée au répertoire de l'Ambigu. L'exécution de cet ouvrage a été confiée à Boulo, Bussine, Mocker et à Mlles Lefebvre et Lemercier. La partition pour piano et chant a été arrangée par M. Vauthrot.

RAYMOND DE TOULOUSE, opéra-comique en trois actes, paroles de Guilbert de Pixérécourt, musique de Foignet père et fils, représenté au théâtre des Jeunes-Artistes le 16 septembre 1802.

RE ALLA CACCIA (IL) [*le Roi à la chasse*], opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1763.

RE ALLA CACCIA (IL), opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Londres en 1769.

RE GILIDORO (IL), fable dramatique, musique de Bertali, représentée à Vienne en 1659.

RE INFANTE (IL), opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de C. Pallavicino, représenté à Venise en 1683.

RE INFANTE (IL), opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Perti, représenté à Bologne sur le théâtre Malvezzi en 1694.

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien, livret de l'abbé Pietro Metastasio, musique de Sarti, représenté sur le théâtre du San-Mosè à Venise en 1753, avec un immense succès. La partition de Sarti est la plus remarquable de toutes celles qui ont été écrites sur cette pièce charmante. Nous citerons les airs suivants : *Intendo, amico rio ; Alla selva, al prato, al fonte; So, che pastor son io; Si spande al sole in faccia; Per me rispondete; Di tante sue procelle;* le duetto : *Vanne a regnar, ben mio; Al mio fedel dirai; Ogn' altro affetto ormai; Ah per voi la pianta umile; Barbaro, o dio, mi vedi; Se vincendo vi rendo felici;* le quartetto : *Ah tu non sei più mio ; l'Amerò, farò costante; Io rimaner divisa; Se tu di me fai dono; Sol può dir, come si trova; Voi, che fausti ognor donate,* et le chœur final : *Dalla selva et dall'ovile.*

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien, livret de Métastase, musique de Bono, représenté à Milan en 1753.

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien, livret de Métastase, musique de Jean-Frédéric Agricola, représenté à Berlin en 1753.

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien, livret de Métastase, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard en 1755.

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien, livret de Métastase, musique de Gluck, représenté à Vienne en 1756.

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien, livret de Métastase, musique de Zonca, représenté à la cour en 1760.

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien, livret de Métastase, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1760.

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien, livret de Métastase, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1767.

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien, livret de Métastase, musique de Uttini, représenté à Venise vers 1773.

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien en deux actes, livret de Métastase, musique de Mozart, représenté à Salzbourg en 1775. Ce fut à l'occasion du séjour de l'électeur Maximilien dans cette ville que Mozart composa cet ouvrage, dans lequel se révéla son aptitude à écrire la musique dramatique.

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien, livret de Métastase, musique de Rauzzini (Matthieu), représenté à Dublin en 1784.

RE PASTORE (IL) [*le Roi pasteur*], opéra italien, livret de Métastase, musique de Parenti, représenté en Italie vers 1787.

RE TEODORO (IL) [*le Roi Théodore*], opéra-bouffe italien, livret de Casti, musique de Paisiello, représenté à Vienne en 1784, et au théâtre Feydeau le 21 février 1789. Ce fut sur la demande de l'empereur Joseph II que le compositeur écrivit *Il re Teodoro*, un de ses chefs-d'œuvre. On trouve dans la partition autant de grâce mélodieuse que de verve scénique. Le septuor du *Roi Théodore* est une composition charmante qui est devenue célèbre dans toute l'Europe.

REA SYLVIA, opéra italien, musique de Cutrera, représenté à Palerme en 1840.

RECHERCHE DE L'INCONNU (LA), opérette en un acte, paroles de M. Charles Bridault, musique de M. Mangeant, représentée aux Folies-Nouvelles en décembre en 1857.

RECIMERO, opéra-séria en trois actes, livret de Matteo Noris, musique de Pergolèse, représenté sur le théâtre San-Bartolomeo, à Naples, vers 1731.

RECIMERO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Jomelli, représenté à Rome en 1740.

RECIMERO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Borghi, représenté à Florence en 1773.

RECIMERO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de P. Guglielmi, représenté à Naples en 1778.

RECIMERO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Buroni, représenté à Stuttgard en 1773.

RECIMERO, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Venise en 1785.

RECIMERO, opéra italien en deux actes, musique de Siri, représenté au théâtre Saint-Charles, de Naples, en 1791.

RECIMERO, RE DE' VANDALI, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de C. Pallavicino, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1685.

RÉCONCILIATION VILLAGEOISE (LA), opéra-comique en un acte en prose, mêlé d'ariettes, paroles de Laribardière, retouchées par Poinsinet, musique de Tarade, représenté aux Italiens le 15 juillet 1765.

RECRUES (LES), opéra, musique de Mederitsch, représenté à Vienne en 1794.

RECRUTEN AUF DEM LANDE (DIE) [*les Recrues en campagne*], opéra allemand, musique de Stegmann, représenté à Mittau en 1775.

RECRUTEURS (LES), opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. de Jallais et Vulpian, musique de M. Lefébure-Wély, représenté à l'Opéra-Comique le 13 décembre 1861. Sur un livret insipide, l'habile organiste a écrit une partition hérissée de combinaisons harmoni-

ques, estimable à cause de la science de détail qu'on y remarque, mais peu mélodique en somme, et dépourvue de qualités dramatiques. Le contre-point sur l'air de *La monaco* est intéressant; les couplets de Lucas, au commencement du second acte, empruntent leur effet comique à un procédé bien souvent employé dans les pièces du théâtre de la foire : *Vous ne serez pas mon nez, mon épouse.* Qu'aux Variétés on se serve de tels moyens pour faire rire; qu'on y chante : *Ce roi barbu qui s'avance, bu qui s'avance,* nous n'avons rien à y voir; mais le genre de l'opéra-comique devrait être préservé de ces drôleries usées et peu spirituelles. Chanté par Sainte-Foy, Berthelier, Gourdin, Capoul, Mlles Marimon, Bélia et Tual.

RED-CROSS KNIGHTS (*les Chevaliers de la Croix-Rouge*), opéra anglais, musique de Attwood, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1799.

REDENDE GEMALDE (DAS) [*le Portrait parlant*], opéra allemand, musique de Stegmann, représenté à Kœnigsberg vers 1774.

REDIVIVA (LA), opéra italien, musique de M. Carrer, représenté au théâtre Carcano, de Milan, en février 1856.

RÉDUCTION DE PARIS (LA), drame lyrique en trois actes, paroles de De Rosoy, musique de Bianchi, représenté aux Italiens le 30 septembre 1775. Henri IV est le héros de la pièce.

REEDIFICAZIONE DI GERUSALEMME (LA), opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Florence vers 1812.

REGATA DE VENISE (LA) ou **L'AMOUR PARMI LES GONDOLIERS**, opéra, musique de Flies, représenté au théâtre National de Berlin en 1798.

REGENBRUDER (DIE) [*les Frères de la pluie*], opéra allemand, musique de Ignace Lachner, représenté à Stuttgard en 1849.

REGENTE (IL), opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Naples vers 1840.

REGGIA D'IMENEO (LA) [*le Palais de l'hymen*], opéra italien, musique de Naumann, représenté à Dresde vers 1782.

REGI EQUIVOCI (I), opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1697.

REGINA, opéra allemand, musique de Lortzing, représenté à Leipzig en 1847.

REGINA CREDUTA RE (LA), opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Bononcini (Antoine), représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1706.

REGINA DE' VOLSCI (LA) [*la Reine des Volsques*], opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne, pour le jour de naissance de l'impératrice Eléonore, en 1690.

REGINA DI CIPRO (LA), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Turin en 1846, et à Trieste en septembre 1864.

REGINA DI GOLCONDA (LA), opéra italien, musique de Rauzzini, représenté à Londres en 1775.

REGINA DI GOLCONDA (LA), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Gênes en 1828.

REGINA DI LEONE, opéra italien, musique de Vilani, représenté à Turin en août 1855.

RÉGINE ou **DEUX NUITS**, opéra-comique en deux actes, paroles de Scribe, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 17 janvier 1839. L'action se passe dans la ville de Dunkerque au temps de la République. Une jeune demoiselle noble, fille d'un duc de Volberg, a épousé un soldat, en 1793, pour échapper aux persécutions d'un représentant du peuple. Immédiatement séparée de ce soldat, elle le retrouve colonel douze ans plus tard, à la veille de la bataille d'Austerlitz. Régine avait obtenu un consentement de divorce; mais, malgré l'opposition de sa tante et les préjugés de sa famille, elle déchire l'acte de divorce et change son titre de princesse de Volberg contre le nom plébéien de Mme Roger. Il est vrai que ce Roger est devenu dans l'intervalle comte de l'empire, ce qui diminue singulièrement l'héroïsme de Régine et affaiblit le ressort de la pièce de M. Scribe, lequel d'ailleurs enrichit ou anoblit toujours ses héros au dénoûment. C'est sur un si pauvre livret qu'Adolphe Adam a écrit, avec la plus grande facilité, une musique facile. On a remarqué dans le premier acte les couplets

du maire de Dunkerque : *J'ai peur, j'ai peur*, chantés par Henri; l'air de Régine : *Un jeune et beau trompette*, chanté par Mlle Rossi, enfantillage musical de mauvais goût. Le second acte n'a de saillant que le grand duo final dans lequel se trouve un cantabile pour le soprano, gracieusement accompagné par un violoncelle obligé. Roger, Mme Boulanger et Mlle Berthault ont joué les rôles du soldat, de la tante et de la soubrette.

RÈGNE DE DOUZE HEURES (LE), opéra, musique de Cavos, représenté à Saint-Pétersbourg en 1805.

RÈGNE DE DOUZE HEURES (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Planard, musique de Bruni, représenté à Feydeau le 8 décembre 1814.

RÈGNE DE LA FORCE (LE), opéra, musique de Bierey, représenté à Breslau vers 1810.

REGNERUS, opéra en trois actes, musique de Schiefferdecker, représenté à Hambourg en 1702.

REGNO DELLE AMAZZONI (IL), opéra italien, musique de Accorimboni, représenté au théâtre de Parme vers 1782.

REGNO GALANTE (IL), opéra italien, livret de Boccardo, musique de Giovanni Reali, représenté sur le théâtre du San-Mosè, à Venise, en 1727.

REGULUS, opéra, musique de J. Michl, représenté à Freisingen en 1782.

REINE CHRISTINE (LA), opéra allemand, musique du comte de Roedern, représenté à Berlin en décembre 1859.

REINE D'UN JOUR (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 19 septembre 1839. Le librettiste a imaginé d'improviser une reine de circonstance qui n'est autre que Francine Camusat, marchande de modes de Calais qui débarque sur le sol anglais, passe pour la femme de Charles II, attire l'attention de Richard Cromwell et des puritains, et favorise, sans s'en douter, la rentrée dans ses Etats de la princesse de Portugal, qui vient partager les dangers de son royal époux. Rentrée dans la vie privée, la marchande de modes épouse le pauvre marin Marcel. L'invention est bizarre. La musique de la *Reine d'un jour* n'a rien de remarquable, si ce n'est peut-être les couplets chantés par Mocker : *Non, non, je ne vous aime pas*, et le chant du matelot au second acte. Mme Leplus a chanté le rôle de Francine. Masset a débuté avec éclat dans cet ouvrage, en compagnie de Grignon, de Mme Boulanger et de Mlle Berthault.

REINE DE CHYPRE (LA), opéra en cinq actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique d'Halévy, représenté à l'Académie de musique le 22 décembre 1841. Le poëme de cet opéra est une œuvre littéraire remarquable. Il rappellerait même la tragédie lyrique telle qu'on l'envisageait au siècle dernier, si l'époque de l'action ne se rapprochait pas des temps modernes. Cependant on est encore en 1469. Un patricien de Venise a promis Catarina, sa fille, à un chevalier français, Gérard de Coucy. Le Conseil des Dix, par la bouche de Mocenigo, lui ordonne de rompre cet hymen et d'accepter pour gendre Lusignan, un roi. Il hésite, et ne cède qu'à des menaces de mort. Au second acte, Catarina est contrainte, pour sauver les jours de son fiancé, de lui déclarer qu'elle renonce à lui, qu'elle ne l'aime plus. Le troisième acte se passe dans la capitale du royaume de Chypre. Mocenigo est informé de la présence de Gérard. Dans la crainte qu'il ne soit un obstacle à ses projets, il le fait attaquer par des spadassins; un inconnu lui porte secours et le délivre. Au quatrième acte, Lusignan et la reine débarquent dans l'île. Le cortége défile et la fête commence. Gérard a juré de tuer l'époux de Catarina; mais, au moment de le frapper, il reconnaît en lui l'inconnu à qui il doit la vie. Lusignan, généreux, la lui sauve une seconde fois. Plusieurs années s'écoulent, Gérard s'est fait chevalier de Rhodes; Catarina s'est noblement résignée à son sort; elle est mère. Un poison lent va délivrer la république de Venise d'un roi qui sert mal ses desseins ambitieux. Gérard accourt pour avertir Catarina du complot formé contre les jours de son époux. Cette entrevue forme une des plus belles scènes lyriques du théâtre moderne. Mocenigo paraît, et dit qu'il rejettera le crime sur eux; Lusignan a entendu cette menace; il fait arrêter Mocenigo, mais non pas avant que celui-ci n'ait donné d'une fenêtre le signal à ses Vénitiens d'attaquer la ville. Lusignan sort presque mourant pour combattre; il est vaillamment secondé par Gérard, mais il revient sur la scène pour y succomber dans les bras de Catarina. Celle-ci montre son fils aux Cypriotes, qui l'acclament comme souverain. Gérard retourne à Rhodes. De tous les livrets d'opéras

modernes, celui-ci est peut-être le mieux fait. Il donne lieu à des situations très-dramatiques que le regrettable compositeur a rendues avec une puissante expression, une science profonde, une sensibilité exquise. Son génie a pu se manifester avec plus d'éclat dans plusieurs scènes de la *Juive;* mais la partition de la *Reine de Chypre* est admirable d'un bout à l'autre, et la plus riche en motifs de toutes celles qu'il a écrites. Le caractère général est grave, énergique, tendre et pathétique. Il ne pouvait avoir une vivacité que le sujet ne comportait pas. L'introduction offre une phrase de violoncelle d'une haute distinction. La romance : *Le ciel est radieux*, le duo qui suit, dans lequel se trouve cet ensemble charmant : *En ce jour plein de charmes*, inaugurent avec grâce la tragédie dont le nœud se forme dans le duo entre le patricien et l'envoyé de Venise : *Sommes-nous seuls ici?* Nous signalerons particulièrement la phrase : *Eh! qu'importe à la république et les serments et les amours!* Le chœur des gondoliers, qui ouvre le second acte, a été souvent bissé ; il est suivi d'une magnifique scène : *Le gondolier, dans sa pauvre nacelle,* d'une mélancolie profonde. Aucun compositeur n'a exprimé ce sentiment aussi bien que M. Halévy. C'était le fond même de sa nature. Mme Stoltz jouait et chantait cette scène d'une manière admirable. Duprez, à son tour, disait avec beaucoup de charme le duo : *Arbitre de ma vie.* Dans la scène du jeu, on remarque les couplets syllabiques, devenus populaires : *Tout n'est dans ce bas monde qu'un jeu.* Le grand duo : *Vous qui de la chevalerie*, dans lequel se trouve la romance : *Triste exilé*, est, jusqu'à l'allégro, un des plus beaux morceaux du répertoire; interprété par Duprez et Baroilhet, il électrisait l'auditoire. Nous ne signalerons du quatrième acte que les airs de danse, qui sont mieux réussis qu'on ne pouvait s'y attendre de la part d'Halévy, et le cantabile : *Seul espoir de ma triste vie*, phrase d'une tristesse amère. L'auteur a rencontré là, par l'effet de la vérité même de son inspiration, la forme des plus anciens airs d'opéras dans lesquels le discours musical était scrupuleusement approprié aux paroles. On remarquera que ce chant est syllabique. Quoique exécuté dans un mouvement lent, il ne perd rien de son expression et de son intérêt. Chaque note, chaque accord portent et suivent l'accentuation du texte. Après la touchante cavatine chantée par Baroilhet : *A ton noble courage*, le dénoûment se prépare, et comme il est amené par l'entrevue de Gérard et de Catarina, le compositeur a réservé pour ce duo du cinquième acte ses meilleures inspirations. Ce duo : *Malgré la foi suprême*, qui commence en réalité au récitatif de Gérard : *Quand le devoir sacré qui près du roi m'appelle*, est un chef-d'œuvre. La noblesse des sentiments, la passion contenue, la douleur sont exprimées dans un langage sublime. Si cet ouvrage, qui en somme est entre les mains de tous les musiciens, n'est pas représenté aussi souvent qu'il le mérite à l'Opéra, il ne faut pas l'attribuer à la longue tension des sentiments graves, au défaut de variété, à la teinte un peu sombre de la tragédie, car le public est habitué depuis trente ans à des récréations plus sombres encore, telles que la scène du *Miserere* du *Trovatore*, ou celle de l'assassinat nocturne dans *Rigoletto.* D'ailleurs on pourrait à la rigueur introduire au troisième acte des divertissements plus vifs dont l'arrivée du cortége royal fournirait l'occasion. La véritable raison, à notre avis, c'est que le duo du cinquième acte, qui explique le passé et prépare le dénoûment, arrive trop tard, au moment où le public est fatigué d'une longue représentation, dont le mouvement un peu solennel des morceaux chantés et du récitatif a encore augmenté la durée, et puis, y a-t-il encore un public pour des œuvres de ce caractère, distingué et tendre, pathétique et toujours élevé? L'opéra de la *Reine de Chypre* a été un des mieux interprétés du répertoire. Mme Stoltz, Duprez, Baroilhet jouissaient alors de toute la faveur du public. Massol chantait à ravir les couplets des dés. Le rôle de Cornaro était tenu par Bouché.

REINE DE LA MOISSON (LA), opéra-comique, musique de M. Salesses, représenté à Orléans en avril 1859.

REINE DE SABA (LA), opéra en quatre actes, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Charles Gounod, représenté à l'Opéra le 28 février 1862. C'est Gérard de Nerval qui a fourni aux auteurs la donnée de ce poëme assez bizarre. La reine de Saba, appelée Balkis, vient visiter Soliman au milieu des travaux d'art gigantesques qu'il fait exécuter. L'ouvrier chargé de de leur direction s'appelle Adoniram. Enivré d'orgueil, il brave le roi lui-même et inspire à Balkis un amour passionné.

A cent mille ouvriers, dont la voix le proclame,
Adoniram dicte sa loi ;
Jaillisse une étincelle, et Sion est en flamme.
Qui de vous osera porter la main sur moi ?

Soliman a beau presser son hymen avec Balkis; celle-ci conspire sa perte avec Adoniram, et s'enfuit avec cet artisan. La dernière scène se passe dans le ravin de Cédron. Adoniram est assassiné par trois de ses ouvriers dont il a repoussé les réclamations de salaire, et Balkis attribue ce meurtre à la vengeance de Soliman. Quelle a pu être l'intention des auteurs en produisant sur la scène une fable aussi absurde? Si leurs personnages sont des mythes comme dans le *Wilhem-Meister* de Gœthe, ils n'ont pas su en accuser assez fortement les rôles. Le plus sage des rois a été transformé par eux en une espèce de Cassandre aussi niais que crédule. La reine de Saba n'est plus cette grande figure mystérieuse que nous trouvons dans les livres saints; c'est une créature qui ne se distingue que par sa bassesse et par sa fourberie. Un tel sujet répugne à notre première scène lyrique. La partition de M. Gounod renferme assurément des beautés; mais le système y prédomine et trop souvent y tient lieu d'inspiration. On n'a guère applaudi qu'un chœur dialogué entre des Juives et des Sabéennes, encadré dans un magnifique décor représentant un bois de cèdres. L'ouvrage a été chanté par Gueymard, Belval et Mme Gueymard.

REINE DES ASTRES (LA), opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard vers 1835.

REINE DES GITANOS (LA), opéra-comique en un acte, paroles de M. Henri de Bornier, musique de M. Ch. Lartigue, représenté dans les salons de M. d'Algarra le 12 mars 1864.

REINE DES PÉRIS (LA), comédie persane en cinq actes, avec un prologue, paroles de Fuselier, musique d'Aubert, représentée par l'Académie royale de musique le 10 avril 1725. Cet opéra n'a pas été repris.

REINE DES SARMATES (LA), opéra allemand en cinq actes, musique de Georges Kastner, représenté à Strasbourg en 1832.

REINE DES SERPENTS (LA), opérette allemande, musique de Drechsler (Joseph), représentée à Vienne vers 1820.

REINE JEANNE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de Monpou et Bordèse, représenté à l'Opéra-Comique le 12 octobre 1840. La scène se passe à Naples. La reine est détrônée par ses sujets, excités à la révolte par le prince Durazzo. Jeanne se déguise en bohémienne et oppose à son ennemi un aventurier nommé Lillo, dont elle fait un prétendant. A la faveur des troubles nouveaux qu'elle suscite, de concert avec le duc de Tarente, elle remonte sur le trône de Naples. La musique de cet opéra, faite en collaboration, tient nécessairement du pastiche. Jamais deux compositeurs travaillant ensemble n'ont montré des qualités plus opposées. Aux accents heurtés et inégaux de Monpou succèdent les mélodies faciles et dans le goût italien de Bordèse. Cependant, malgré ce défaut d'unité, l'ouvrage a été bien accueilli. Au premier acte, on a remarqué le boléro, et au second un trio très-bien traité. Mme Eugénie Garcia a eu du succès dans le rôle de Jeanne. Les autres personnages ont été représentés par Botelli, Mocker, Grignon, Daudé et Mlle Darcier.

REINE TOPAZE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Lockroy et Léon Battu, musique de M. Victor Massé, représenté au Théâtre-Lyrique le 27 décembre 1856. Topaze est une jeune fille qui a été enlevée tout enfant à ses parents, nobles et riches patriciens de Venise. Elle est devenue la reine en quelque sorte d'une troupe de bohémiens. Elle aime un jeune capitaine nommé Rafaël, et, par ses manœuvres aussi hardies qu'originales, elle parvient à détacher celui-ci d'une grande dame de Vicence qu'il doit épouser, et à lui faire partager son amour. Rafael doit hésiter d'autant moins que le secret de la naissance de Topaze lui a été révélé par deux bohémiens dans un moment d'ivresse. La partition se compose d'un grand nombre de morceaux parmi lesquels on en distingue cinq qui ont particulièrement fixé l'attention, soit par leur mérite intrinsèque, soit par la brillante exécution de Mme Miolan-Carvalho, qui a déployé dans le rôle de la reine Topaze toutes les merveilles de son organisation vocale et de son talent. L'ouverture a une sonorité étrange, bien appropriée à une action qui doit se passer au milieu d'une tribu de bohémiens. Le motif du petit sextuor : *Nous sommes six seigneurs*, est une belle inspiration. L'air de l'abeille, indépendamment de la mélodie, qui est gracieuse, est accompagné ingénieusement par un trémolo de violons à l'aigu ; l'effet de ce procédé est charmant. Le boléro, déjà entendu dans l'orchestre, est chargé de vocalises qui ont été une nouvelle occasion de triomphe pour la cantatrice. On a intercalé dans le second acte de l'ouvrage l'air du *Carnaval de Ve-*

nise, avec les variations de Paganini. Mme Carvalho les a exécutées avec une facilité, une ténuité de sons, une finesse de détails tout à fait extraordinaires. Enfin, au troisième acte, il y a un trio scénique bien réussi, entre Annibal et les deux bohémiens. Montjauze, Meillet, Balanqué, Fromant et Mlle Pannetrat ont créé les rôles dans cet ouvrage dont le titre est inséparable du nom de l'artiste créateur, de Mme Carvalho.

REISENDEN NACH HOLLAND (DIE) [*les Voyageurs en Hollande*], opéra-comique allemand, musique de Martelli, maître de chapelle à Munster, représenté en Allemagne vers 1790.

REITMEISTER GORECKI (LE), opéra allemand, musique de Stefani, représenté à Varsovie en 1807.

RÉJOUISSANCES PATRIOTIQUES (LES), opéra allemand en deux actes, musique de Bierey, représenté à Breslau vers 1817.

REKRUTIN AUSHUB (*le Recrutement*), opéra allemand, musique de Dietter, représenté à Stuttgard vers 1784.

RELIGIEUSE DANOISE (LA) ou **LA COMMUNAUTÉ DE COPENHAGUE**, opéra-comique en trois actes, musique de L.-E. Jadin, représenté au théâtre Montansier en 1791.

RELOJ DE MADERA (EL) [*l'Horloge de bois*], opéra espagnol, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Madrid vers 1805.

REMPLAÇANT (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Bayard, musique de Batton, représenté à l'Opéra-Comique le 11 août 1837. Le poëme offre des détails choquants d'invraisemblance et de mauvais goût. La musique est bien faite, mais dépourvue de mélodie.

RÉMUS ET ROMULUS, opéra allemand, musique de Berck, représenté à Brême en 1829.

RENAUD ou **LA SUITE D'ARMIDE**, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin, sous le nom du chevalier, son frère, musique de Desmarets, représentée par l'Académie royale de musique le 5 mars 1722. A cette époque l'Opéra comptait des pensionnaires renommés à cause de leur talent : Thévenard, Tribou, Dun, Lemire, Chassé et Mlles Antier, Lemaure, Eremans, Tulou, etc. Les personnages principaux de cette tragédie sont les mêmes que dans les *Armide* de Lulli et de Gluck, c'est-à-dire Armide, Adraste, Renaud et Hidraot; mais c'est la seule analogie à constater.

RENAUD, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Lebœuf, musique de Sacchini, représentée à l'Académie royale de musique le 28 février 1783. Comme nous l'avons vu plus haut, le sujet de cet opéra avait été traité par Pellegrin en 1722, et il fait suite à celui de Quinault. L'héroïne de la *Jérusalem délivrée* régnait sur la scène lyrique depuis un siècle, car la première représentation de l'*Armide* de Lulli eut lieu en 1686. Gluck avait donné un nouvel éclat aux attraits de l'enchanteresse. Sacchini eut tort de s'attaquer à des souvenirs aussi récents. Ce n'est pas que sa partition de Renaud ne renferme de grandes beautés; mais le ton uniforme de son style, la majestueuse régularité de ses périodes n'étaient pas de nature à éterniser l'intérêt d'un sujet que le succès même avait affaibli. Il était réservé au génie de Rossini d'évoquer trente ans plus tard cette grande ombre dramatique, et encore il n'a pu lui rendre qu'une courte existence. Nous signalerons néanmoins les principaux fragments de la partition de Renaud. La première scène nous offre deux chœurs assez beaux, le chœur des rois et un ensemble; la quatrième, l'air de Renaud : *Déjà la trompette guerrière;* nous ferons observer que ce rôle est écrit pour une voix de haute-contre et dans un registre plus élevé encore que celui d'*Orphée*, dans la partition transposée par Gluck à l'usage du chanteur Legros. La scène sixième est remplie par la marche des Amazones et des Circassiennes, entrecoupée par l'air d'Antiope, écrit également dans un diapason très-élevé. L'orchestration de tout l'ouvrage est encore fort simple. Elle se compose des instruments suivants : deux parties de cors et trompettes, deux flûtes, deux hautbois, premiers violons, deuxièmes violons, une partie pour les violes, bassons et basses, timbales. Le chœur : *Régnez, triomphez, belle Armide*, est d'un bel effet et termine le premier acte. Le deuxième acte, qui est le plus beau, débute par un quatuor délicieux de soprani : *Vous triomphez, belle Princesse;* toutes les parties sont écrites sur la clef d'*ut* première ligne, et, quoique la voix la plus grave ne descende pas au-dessous du *ré*, l'intérêt se soutient constamment. Après le duo entre Renaud et Armide, nous remarquons un des airs les plus touchants, les plus pathétiques qu'on puisse entendre : *Barbare amour, tyran des cœurs;* l'accompagnement est d'une suavité

exquise. La réduction au piano qu'on en a faite dans quelques recueils ne peut donner une idée de l'effet qu'un tel air produirait au théâtre avec l'orchestre. Nous passons rapidement sur les scènes d'évocations et sur les chants guerriers qui terminent le second acte, pour appeler l'attention des amateurs sur le finale de cet opéra. A partir de l'andante *graziozo* en *ré*, chanté par Armide : *Et comment veux-tu que je vive?* jusqu'à la chute du rideau, la musique est ravissante. L'orchestre y tient la plus grande place à cause de la magnificence du spectacle qui représente un palais enchanté, et sans doute la pantomime des génies. Nous nous sommes étendu sur les mérites de cette partition, parce que les trois *Armides* de Lulli, de Gluck et de Rossini ont, dans l'*Armide* de Sacchini, non pas une rivale, mais une sœur trop longtemps oubliée.

RENAUD, opéra, musique de Hæffner, représenté au théâtre Royal de Stockholm vers 1792.

RENAUD D'AST, opéra-comique en deux actes, paroles de Lemonnier, musique de Trial et Vachon, représenté à la Comédie-Italienne le 12 octobre 1765.

RENAUD D'AST, comédie eu deux actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Radet et Barré, musique de Dalayrac, représentée aux Italiens le 19 juillet 1787. Cette pièce, imitée de l'*Oraison de saint Julien*, conte dont La Fontaine a tiré le sujet de Boccace, a eu du succès. Plusieurs des motifs sont devenus populaires. Pendant quarante ans on a entendu chanter dans les vaudevilles l'air : *Vous qui d'amoureuse aventure courez et plaisirs et dangers.* La coupe facile de cette mélodie, sa banalité même, ont dû seules décider son adoption. Un air de *Renaud d'Ast* a joui d'une autre destinée ; ce n'est pas le théâtre qui s'en est emparé, c'est l'Eglise. Sans renouveler ici ce que nous avons dit ailleurs au sujet des cantiques sur des airs profanes (v. notre *Histoire générale de la musique religieuse*), nous rendons justice au goût de l'auteur inconnu de cette appropriation. L'air de l'amante de Renaud d'Ast : *Comment goûter quelque repos, ah! je n'en ai pas le courage*, est un andante plein de sentiment et de mélancolie. Il aurait donc pu choisir plus mal ; mais nous l'approuvons moins d'avoir conservé le premier vers. Le cantique débute ainsi : *Comment goûter quelque repos dans les tourments d'un cœur coupable.* Avec les meilleures intentions du monde, les auteurs de ces cantiques causent aux musiciens doués de mémoire d'étranges distractions dans le saint lieu.

RENAUD ET ARMIDE, opéra allemand, musique de Rheineck, représenté à Memmingen en 1779.

RENAUD ET ARMIDE, opéra allemand, musique de Zumsteeg, représenté au théâtre Ducal de Stuttgard vers 1790.

RENAUD ET ARMIDE, opéra, musique de Mme Paradies, représenté à Prague en 1797.

RENCONTRE EN VOYAGE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Pujoulx, musique de Bruni, représenté à Feydeau le 28 avril 1798.

RENCONTRES (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Vial et Mélesville, musique de Lemière et Catrufo, représenté à l'Opéra-Comique le 11 juin 1828.

RENCONTRES SUR RENCONTRES, opéra en un acte, musique de Gresnick, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1799.

RENDEZ-VOUS (LE), comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Legier, musique de Duni, représentée aux Italiens le 22 novembre 1763. Les spectateurs de ce temps toléraient la musique, mais en lui imposant des limites étroites. Un critique de l'époque écrivait, à l'occasion de cette pièce : « Les ariettes en sont assez lyriques, mais peut-être d'un coloris un peu trop fort pour ce genre de spectacle. » Malgré la vivacité du coloris, la partition de Duni est demeurée dans l'ombre.

RENDEZ-VOUS (LE) ou **LES DEUX RUBANS**, opéra-comique en deux actes, en vers, paroles de Pariseau, musique de M. de Blois, représenté aux Italiens le 11 août 1784.

RENDEZ-VOUS (LES), opéra-comique en un acte, musique de Désaugiers, représenté au théâtre de Beaujolais en 1792.

RENDEZ-VOUS BIEN EMPLOYÉ (LE), opéra-comique en un acte, paroles d'Anseaume, musique de Monsigny, représenté à la Comédie-Italienne le 10 février 1774.

RENDEZ-VOUS BOURGEOIS (LES), opéra-bouffon en un acte, paroles de Hoffman, musique de Nicolo, représenté pour la première fois, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 9 mai 1807. Cette spirituelle débauche d'un

écrivain de talent eut une vogue qui ne s'est pas démentie depuis plus de cinquante ans. Le sel en est plus gaulois qu'attique. C'est, en somme, la pièce la plus amusante du théâtre d'Hoffman, et elle a fourni à Nicolo l'occasion d'écrire une partition dont tous les motifs ont une allure vive, naturelle, toute française : nous citerons particulièrement la phrase du trio :

Mais en amour, comme à la guerre,
Un peu de ruse est nécessaire.

Le quinque de la scène VI, qui a un ensemble charmant :

Le temps est beau, la route est belle,
La promenade est un plaisir;

et les couplets de Louise : *Il sait lire et compter ; ah! c'est vraiment un talent rare.* Il n'est pas jusqu'à l'ouverture des *Rendez-vous bourgeois* qui ne mette en gaieté et en belle humeur l'auditeur le plus refrogné.

RENDEZ-VOUS ESPAGNOLS (LES), opéra en trois actes, musique de Fay, représenté au théâtre de la rue de Louvois en 1793.

RENDEZ-VOUS NOCTURNE (LE), opéra en un acte, musique de J.-P.-E. Martini, représenté au Théâtre lyrique et comique en 1773.

RENDEZ-VOUS SUPPOSÉ (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Pujoulx, musique de Berton, représenté à l'Opéra-Comique (salle Favart), le 5 août 1798.

RENÉGAT (LE), opéra, musique de M. Debillemont, représenté à Dijon il ya quelques années.

RENEGATE (THE) [*le Renégat*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Londres, en 1812.

REO PER AMORE (IL) [*Le coupable par amour*], opéra italien, musique de Niedermeyer, représenté à Naples vers 1820.

REPENTIR AVANT LE CRIME (LE), opéra allemand, musique de Spindler, représenté à Breslau et à Vienne vers 1799.

REPRÉSAILLE (LA), opéra-comique, musique de Poissl, représenté à Munich vers 1820.

REPRISE DE TOULON PAR LES FRANÇAIS (LA), opéra-comique en un acte, paroles d'Alexandre Duval, musique de Lemière de Corvey, représenté au théâtre Favart, à Paris, le 21 janvier 1794.

REPRISE DE TOULON (LA), opéra, musique de Gossec, non représenté.

RÉSEAU D'OR (LE), opéra, musique d'Eberwein (Traugott-Maximilien), représenté à Rudolstadt en 1827.

RESSEMBLANCE SUPPOSÉE (LA), opéra-comique, musique de Vandenbrœck, représenté au théâtre de Beaujolais vers 1789.

RESSOURCE COMIQUE (LA) ou **LA PIÈCE À DEUX ACTEURS**, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, précédée d'un prologue, paroles d'Anseaume, musique de Méreaux, représentée aux Italiens le 22 août 1772. Frontin et Lisette remplacent des acteurs vainement attendus, et jouent à deux une pièce qui a six personnages. Ce petit ouvrage, composé par l'aïeul du savant professeur de Rouen, M. Amédée Méreaux, n'est pas mentionné dans l'article biographique publié par M. Fétis.

RÉSURRECTION DE JÉSUS (LA), drame sacré allemand, musique d'Eberlin (Jean). Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des bénédictins de Salzbourg vers 1756.

RETOUR INATTENDU (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Bernard Valville, musique de Gaveaux, représenté au théâtre Feydeau le 28 mars 1802.

RETOUR DANS LES FOYERS (LE), opéra danois, musique de F. Kuntzen, représenté à Copenhague en 1802.

RETOUR DE JEAN (LE), opérette, musique de Kolberg, représenté au théâtre des Variétés de Varsovie en 1854.

RETOUR DE L'ÂGE D'OR (LE), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg vers 1700.

RETOUR DE L'ÂGE D'OR (LE), opéra français, musique de Mattheson, représenté à Brunswick en 1705.

RETOUR DE TENDRESSE (LE), comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes, paroles d'Anseaume, musique de Méreaux, représentée aux Italiens le 1er octobre 1774. Cette pièce est tirée de la *Réconciliation villageoise* de Poinsinet.

RETOUR DES DIEUX SUR LA TERRE (LE), opéra, musique de Colin de Blamont, écrit vers 1725.

RETOUR DES OFFICIERS (LE), comédie en un acte, en prose, avec un divertissement, paroles de Dancourt, musique de Gilliers, représentée aux Français le 19 octobre 1697. Il n'y a pas d'autre musique dans cette pièce qu'une ouverture dans le goût italien du temps, un *preludio* avant le divertissement et des couplets chantés pendant la kermesse.

RETOUR DU PRINTEMPS (LE), opéra, musique de Charpentier (Marc-Antoine), écrit vers 1680.

RÉUNION DU 10 AOÛT (LA) ou **L'INAUGURATION DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE**, sans-culottide dramatique en cinq actes, paroles de Moline et Bouquier, musique de Porta, représenté à l'Opéra le 5 avril 1794.

REVANCHE DE VULCAIN, opérette de MM. Commerson et Furpille, musique de M. Cottin, représentée aux Folies-Nouvelles en décembre 1856.

RÊVE (LE), opéra en un acte, livret d'Etienne, musique de Gresnick, représenté au théâtre Favart, à Paris, le 27 janvier 1799.

RÊVE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Savary, représenté au Théâtre-Lyrique le 13 octobre 1865.

RÉVEIL DE CAMAILLAKA (LE), opéra, musique de Scio, représenté au théâtre Molière en 1791.

RÉVEIL D'ÉPIMÉNIDE (LE), de Gœthe, musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté sur le théâtre de Kœnigstadt à Berlin en 1814.

RÉVEIL DU PEUPLE (LE) ou **LA CAUSE ET LES EFFETS**, opéra-comique en cinq actes, paroles de Joigny, musique de Trial fils, représenté au théâtre Favart le 17 août 1793.

REVENANT (LE), opéra fantastique en deux actes, paroles de Calvimont, musique de Gomis, représenté à l'Opéra-Comique le 31 décembre 1833. M. Gomis, auteur du *Diable à Séville*, a fait preuve d'habileté dans cet ouvrage. On remarque dans sa partition un beau duo pour soprano et ténor : *Belle Sara, mon bonheur*, la ronde du sabbat : *Sous la présidence*, et le chant d'église avec accompagnement d'orgue : *Daigne, au pied de ton trône.*

REVENANTS BRETONS (LES), opéra-comique en un acte, paroles d'Alfred de Guézennec, de Bréhat, musique de J.-B. Wekerlin. La scène se passe dans une ferme de la basse Bretagne. Alain, jeune pâtour, aime Yvonne, la fermière, chez laquelle il est en service; mais il n'ose le lui dire ; Yvonne le devine de reste, son cœur étant au même diapason. Claudine, sœur d'Yvonne, qui devait être épousée par Jobic, le tailleur du village, a été laissée par ce dernier, qui fait la cour à Yvonne depuis qu'il sait que cette dernière est plus riche que sa sœur. Ce sorcier de Jobic, car il professe aussi ce métier, joue tous les tours possibles au crédule Alain, et finit par lui persuader qu'il est damné, et que sa femme le sera aussi. La ruse se découvre, et Alain obtient la main d'Yvonne; cette dernière dotant sa sœur Claudine, Jobic revient à ses premières amours. Il y a plusieurs airs populaires bretons dans cette pièce, entre autres : *J'suis né natif du Finistère*, et les *Nahinigouz*. Cette pièce a été jouée plusieurs fois en public à la salle Herz et dans d'autres salles de concert. Elle a été mise en répétition à l'Opéra-Comique, et retirée par les auteurs la veille de la première représentation, sous la direction de M. Beaumont. C'est une pièce de mœurs bretonnes, faite par un Breton.

RÊVERIES RENOUVELÉES DES GRECS (LES), parodie des deux *Iphigénie*, en trois actes, en vers, mêlée de vaudevilles, de Favart, Voisenon et Guérin de Frémicourt, musique de Prot, représenté à la Comédie-Italienne le 26 juin 1779.

RÊVEUR ÉVEILLÉ (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Mlle C. Duval, musique de M. Leprévost, représenté au théâtre national de l'Opéra-Comique le 21 mars 1848. Un jeune amoureux, fils d'un militaire qui a sauvé la vie à son colonel, rêve la richesse pour offrir son cœur et sa main à la fille d'un propriétaire opulent qu'il aime. Son rêve est réalisé par le colonel, qui retrouve le fils de son libérateur et comble tous ses souhaits. L'ouverture seule, dans ce petit ouvrage, a mérité les suffrages des amateurs.

REVIEW (*la Revue*), farce anglaise, musique de Samuel Arnold, représentée sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1801.

REVUE DU CANTON (LA), opéra-comique, musique de Halter, représenté à Kœnigsberg en 1792.

RIBEIRO PINTO, drame lyrique en deux actes, musique de M. Joseph Dupont, représenté à Liége en mai 1858.

RICAMATRICE DIVENUATA DAMA (LA) [*la Brodeuse devenue grande dame*], opéra italien, musique de Jean-Frédéric Agricola, représenté au théâtre de Potsdam en 1750.

RICCARDO, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1727.

RICCARDO III (*Richard III*), opéra italien, livret tiré de la pièce de Shakespeare, musique de Meiners, représenté à la Scala, de Milan, en décembre 1859.

RICCIARDA, opéra italien, musique de Celli, représenté à Naples en 1839.

RICCIARDA, opéra italien, musique de Baroni, représenté à Milan vers 1848.

RICCIARDO DI EDINBURG, opéra italien, musique de Pugni, représenté à Trieste en 1832.

RICCIARDO E ZORAÏDE, opéra en deux actes, livret de Berio, musique de Rossini, représenté sur le théâtre San-Carlo, à Naples, pendant l'automne de 1818, et à Paris le 25 mai 1824. Cet opéra appartient à la période la plus féconde de la carrière du grand compositeur; en effet, dans l'espace de deux ans, de 1816 à 1818, Rossini n'écrivit pas moins de dix opéras, au nombre desquels se trouvent le *Barbier*, *Otello* et *Mosè*. *Ricciardo e Zoraïde* est un ouvrage de second ordre, assez souvent représenté autrefois au Théâtre-Italien de Paris. Parmi les morceaux les plus saillants, nous citerons le trio du premier acte, la cavatine avec chœur : *Minacci pur*, et une autre cavatine : *S'ella m'è ognor fedele.*

RICCO D'UN GIORNO (IL) [*le Riche d'un jour*], opéra-bouffe en trois actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1784.

RICCO EPULONE (IL) [*le Riche gourmand*], opéra italien, livret de Sandrinelli, musique de Caldara, représenté chez les pères de la congrégation de l'Oratoire à Venise en 1715.

RICH AND POOR (*Riche et pauvre*), opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1810.

RICHARD CŒUR DE LION, comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Sedaine, musique de Grétry, représentée pour la première fois par les comédiens ordinaires du roi, le 21 octobre 1784, selon Sedaine, et le 25 octobre 1785, d'après les indications données par Grétry dans ses *Essais*. La direction actuelle de l'Opéra-Comique n'étant pas en mesure de donner des renseignements historiques exacts sur les pièces de son répertoire, il nous a fallu chercher ailleurs l'explication de ce défaut de coïncidence. Les dates données par le compositeur dans ses *Essais* sont souvent fautives. La pièce de *Richard Cœur de Lion* a été représentée le 21 octobre 1784. Elle a été mise en quatre actes le 21 décembre 1785, puis réduite de nouveau à trois actes le 29 décembre suivant. Le poëme est un des plus développés du répertoire de l'ancien Opéra-Comique, et quoique rempli d'invraisemblances, d'anomalies, d'anachronismes, de naïvetés presque ridicules, il intéresse encore après quatre-vingts ans d'existence. C'est qu'à une action forte et simple qui est la délivrance d'un roi prisonnier, l'auteur a su mêler des épisodes qu'il avait le don d'exposer avec un ton de vérité et un naturel charmants. Le drame proprement dit est aussi mal conçu au point de vue littéraire que mal exprimé par le musicien. Ce n'était pas l'avis de Grétry, qui prétend, dans ses *Essais sur la musique*, avoir fait un ouvrage dont le mérite principal est l'unité. Il poussait l'illusion jusqu'à s'imaginer qu'il écrivait dans «le vieux style» (*sic*), qu'il était assez maître de sa manière pour en approprier l'expression aux temps, aux caractères, aux âges et même au degré de culture intellectuelle de ses personnages. Ecoutons-le parler : « La musique de *Richard*, sans avoir, à la rigueur, le coloris ancien d'*Aucassin et Nicolette*, en conserve des réminiscences. L'ouverture indique, je crois, assez bien que l'action n'est pas moderne. Les personnages nobles prennent à leur tour un ton moins suranné, parce que les mœurs des villes n'arrivent que plus tard dans les campagnes. Le musicien, par ce moyen, peut employer différents tons, qui concourent à la variété générale. L'air : *O Richard! ô mon roi!* est dans le style moderne, parce qu'il est aisé de croire que le poëte Blondel anticipait sur son siècle par le goût et les connaissances. Le trio : *Quoi! de la part du gouverneur!* reprend une forme de contre-point convenable à sir Williams. Blondel, toujours attentif à saisir le ton de chacûn, se vieillit dans les traits de la musique où il dit :

La paix, la paix, mes bons amis. »

C'est l'habitude des poëtes et des artistes. Ils s'évertuent à chercher des effets dont le public se soucie fort peu; ils croient les avoir trouvés, et ils admirent leurs stériles efforts.

Les qualités natives de leur génie se manifestent ailleurs et autrement qu'ils ne l'ont voulu. Après tout, ils se procurent ainsi une double jouissance; ils estiment et se vantent à eux-mêmes les parties les plus faibles de leurs ouvrages, et ils acceptent dédaigneusement pour les autres le suffrage du public. L'opéra de *Richard Cœur de Lion* marque le point culminant de la carrière musicale du compositeur. Il avait donné précédemment la *Caravane* et l'*Epreuve villageoise*. Il n'écrivit plus après que des ouvrages médiocres ou qui parurent tels, parce qu'ils n'offrirent pas de beautés supérieures. Tout le monde est d'accord pour louer la fraîcheur et la grâce des couplets d'Antonio : *La danse n'est pas ce que j'aime ;* la noblesse de l'air : *O Richard, ô mon roi!* la finesse de la chansonnette de Blondel : *Un bandeau couvre ses yeux*, avec le délicieux ensemble à contre-temps qui suit; la rondeur gauloise des couplets : *Que le sultan Saladin.*

Le grand air du second acte, chanté par Richard : *Si l'univers entier m'oublie*, commence par une phrase d'un magnifique mouvement que le compositeur n'a pas su conduire jusqu'à la fin. On sent que le souffle lui a manqué. L'exclamation : *O mort!* est sourde et bizarre, tombant sur un *la* bémol grave en dehors du registre vocal. Nous arrivons au thème saillant de l'ouvrage, au célèbre duo entre Richard et Blondel : *Une fièvre brûlante*, qui a toujours produit un grand effet au théâtre. Grétry, cette fois, ne s'est pas trompé sur le mérite de son inspiration, car la phrase principale a été employée jusqu'à neuf fois dans les trois actes, avec diverses combinaisons. Le chœur qui termine le second acte : *Sais-tu ? connais-tu?* a du mouvement et du caractère. La scène quatrième du troisième acte offre un ensemble remarquable, et l'émotion s'empare des spectateurs lorsque Blondel chante cette belle phrase : *Sa voix a pénétré mon âme, je la connais, oui, oui, madame.* N'oublions pas la ronde de la noce : *Eh! zic, et zoc, quand les bœufs vont deux à deux*, qui à bon droit a tant égayé nos pères. *Richard* et la *Dame blanche* offrent, malgré la différence des genres et des époques, des qualités toutes françaises qui les maintiendront encore longtemps au répertoire.

Cet ouvrage a été repris à l'Opéra-Comique le 27 septembre 1841 avec une nouvelle instrumentation, écrite par Adolphe Adam, qui a ajouté au duo d'*Une fièvre brûlante*, un trémolo de violon qui a obtenu un grand succès auprès des habitués peu délicats sur la nature de leurs impressions. Cette imitation des battements d'un pouls fébrile, n'est à nos yeux qu'un enfantillage de plus à ajouter au bagage de l'ingénieux musicien. Les reprises qu'on a faites de cet opéra au Théâtre-Lyrique ont été aussi très-suivies.

RICHARD CŒUR DE LION, opéra allemand, musique de Seyfried, représenté à Vienne sur le théâtre Schikaneder en 1810.

RICHARD EN PALESTINE, opéra en trois actes, paroles de Paul Foucher, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Académie royale de musique le 7 octobre 1844. Le livret retrace plusieurs épisodes des croisades. La musique nous a paru froide et sans couleur. Nous mentionnerons, parmi les morceaux un peu saillants de cet ouvrage médiocre, la mélodie chantée par Richard : *Air pur qui vient de la patrie,* le duo de Bérengère et de Kenneth : *En votre cœur, lorsque étouffée*, et le trio du second acte : *Que vois-je? ô ciel!*

RICHARD MACKWELL, opéra allemand, musique de Salzmann, représenté à Vienne en 1839.

RICHARDUS IMPIUS, ANGLIÆ REX, AB HENRICO RICHMONDIÆ COMITE VITA SIMUL ET REGNO EXCITUS, drame latin, musique d'Eberlin (Jean), représenté par les tudiants du couvent des bénédictins de Salzbourg, le 4 septembre 1750.

RICHE AMOUREUX (LE), opéra-comique en deux actes, paroles et musique de Victor Simon, représenté au théâtre Montansier le 9 décembre 1806. Cet ouvrage avait déjà été joué au théâtre de la Cité.

RICHTER UND DIE GAERTNERIN (DER) [*le Juge et la jardinière*], opéra-comique, musique de Florschutz (Eucharius), représenté au théâtre de Lubeck en 1792.

RICHTER VON ZULAMEA (DER) [*le Juge de Zulamée*], opéra allemand, musique de Rietz, représenté au théâtre d'Immermann, à Dusseldorf, vers 1840.

RICONOSCENZA (LA), cantate pour une représentation au bénéfice de Rossini, musique de Rossini, exécutée au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1821.

RICREAZIONI DI TEMPE (LE) [*les Plaisirs de Tempé*], divertissement musical, représenté à Vienne pour le jour anniversaire de la naissance de l'impératrice Eléonore-Ma-

deleine-Thérèse, en 1685. Ce fut Antonio Draghi qui en écrivit la musique.

RIEN DE TROP ou LES DEUX PARAVENTS, opéra-comique en un acte, paroles de J. Pain, musique de Boieldieu, représenté à Saint-Pétersbourg en 1810, et ensuite à Paris, au théâtre Feydeau le 19 avril 1811. Il s'agit dans la pièce de deux jeunes mariés qui, au cœur de l'hiver, ont voulu passer leur lune de miel en tête à tête à la campagne, malgré les conseils de leur oncle. Ils ne tardent pas l'un et l'autre à s'ennuyer et à se lasser de leur bonheur intime, faute de distractions salutaires. Le livret est faible et la partition n'est qu'agréable. Elle renferme un joli duo.

RIEN POUR LUI, féerie en trois actes, paroles de Faur, musique de A. Piccinni, représentée au théâtre Feydeau le 24 octobre 1815.

RIENZI, opéra, livret et musique de M. Wagner (Richard), représenté à Dresde (Saxe) en 1842. Cet ouvrage a été dès l'origine destiné par M. Wagner à l'Opéra français. Il en écrivit lui-même le livret d'après un roman de sir Lytton Bulwer, et en offrit, en 1840, la partition à M. Léon Pillet, qui la refusa. M. Anténor Joly, directeur du théâtre de la Renaissance, accueillit l'œuvre du compositeur et se mit en mesure de la faire entendre; mais il fit faillite avant que les répétitions ne commençassent. Une cantatrice de talent et de cœur, Mme Schroeder Devrient, touchée de l'infortune de l'artiste, entreprit de faire représenter *Rienzi* sur le théâtre de Dresde. Elle réussit, et l'ouvrage obtint un succès tel, que son auteur fut nommé immédiatement maître de chapelle du roi de Saxe. Ceci se passait en 1842. Au moment où nous écrivons ces lignes, en 1869, on prépare au Théâtre-Lyrique une représentation de *Rienzi*. Quoique cette œuvre ne contienne aucune des hardiesses que Wagner a introduites depuis dans ses partitions, on a jugé prudent toutefois d'opérer de longues coupures et d'approprier le plus qu'on a pu la pièce aux exigences du goût français, en souvenir sans doute de l'accueil plus que sévère fait au *Tannhauser* en 1861.

RIENZI, opéra, musique de Conrad (Charles-Edouard). L'auteur en fit entendre seulement l'ouverture dans les concerts du Gavaudhaus à Vienne en 1839.

RIENZI, opéra dramatique en trois actes, livret de M. Piave, musique de Achille Peri, représenté sur le théâtre de la Scala, à Milan, en janvier 1863.

RIESENKAMPF (DER) [*le Combat*], opéra allemand, musique de P. Maschek, écrit vers 1790, et resté en manuscrit à Vienne.

RIGOLETTO, opéra italien en trois actes, livret de Piave, musique de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Venise le 11 mars 1851, et au Théâtre-Italien de Paris le 19 janvier 1857. On sait que, malgré des beautés littéraires incontestables, le drame de Victor Hugo intitulé : le *Roi s'amuse*, ne put être joué qu'une fois, à cause du sujet de la pièce et de la licence de certaines peintures. L'arrangeur italien s'est efforcé de le rendre possible au théâtre, en changeant les personnages tout en conservant les principaux épisodes. François Ier est devenu le duc de Mantoue; Triboulet s'est appelé Rigoletto; Saint-Vallier, le comte de Monterone. La scène d'introduction représente un bal animé; le duc et ses familiers se promènent en causant de leurs galanteries. Il entretient l'un d'eux, nommé Borsa, de la rencontre qu'il a faite d'une belle jeune fille et de ses projets. Il connaît sa demeure, et il sait que chaque nuit un homme s'y introduit. Cette jeune fille, c'est Gilda; cet homme, c'est son père, Rigoletto, le bouffon. Il la cache, comme un avare son trésor. Lui, homme sans mœurs, âme vile et conseiller pervers, il entend préserver l'honneur de sa fille de toute souillure. L'apparition de Monterone au milieu de la fête rappelle l'entrée de la statue du commandeur dans *Don Juan*, moins l'harmonie saisissante de Mozart. Monterone vient demander compte au duc de l'outrage fait à l'honneur de sa fille. L'indignation et les plaintes du vieillard sont accueillies par les plaisanteries des courtisans et les quolibets moqueurs de Rigoletto lui-même, qui payera cher cette bassesse. Le duc, obsédé des objurgations de Monterone, le fait arrêter et emmener par ses hallebardiers. Le vieillard, en partant, maudit le bouffon. Ce tableau d'exposition est fort bien traité. Le théâtre représente ensuite la maison de Rigoletto donnant sur une rue bien écartée. En rentrant chez lui, il est escorté par un spadassin, nommé Sparafucile, qui lui offre ses services. Ils pourront lui être utiles, car quelqu'un rôde autour de sa fille, et lui a peut-être déjà parlé. Rigoletto entre dans la maison, interroge Gilda et aussi sa gouververnante Giovanna. Rassuré par leurs réponses, il sort. Le duc, qui s'est introduit

dans la cour de la maison, se montre aussitôt. Il se fait passer pour un pauvre étudiant nommé Gualtier Maldè. Pendant leur duo d'amour, le comte de Ceprano et Borsa sont venus pour reconnaître les lieux. Ennemis jurés du bouffon, ils ont comploté d'enlever sa fille, et, à l'aide d'un stratagème infernal, le malheureux est amené à se laisser bander les yeux et à tenir l'échelle aux ravisseurs de son enfant.

Au second acte, Rigoletto est dans le palais du duc. Il interroge tous les visages pour découvrir quelque indice du sort de Gilda. A la fin, sa fureur, son désespoir éclatent; il leur demande avec cris, avec larmes sa fille. Les courtisans se conduisent en cette circonstance comme il l'a fait lui-même. Ils se moquent de sa douleur. Sa fille sort des appartements du duc. Elle implore le pardon de son père, qui cherche à l'éclairer sur les véritables sentiments de celui qu'elle croit être son amant.

C'est au troisième acte que le duc se révèle tel qu'il est aux yeux de Gilda. La scène représente un cabaret, tenu par le spadassin Sparafucile et sa sœur, la courtisane Maddalena. Une lézarde dans la muraille permet de découvrir ce qui se passe à l'intérieur. Rigoletto et Gilda voient de cette manière le duc déguisé se livrer là à une orgie du plus bas étage. Cette situation, l'une des plus fortes qu'on ait produites au théâtre, donne lieu à un magnifique quatuor. Rigoletto concerte avec Sparafucile la mort du duc, moyennant une somme de vingt écus, et renvoie sa fille en lui enjoignant de prendre un habillement d'homme et de se rendre à Vérone. Maddalena implore la pitié de son père en faveur du duc, dont la jeunesse et la désinvolture l'intéressent. Un orage éclate. Gilda revient habillée en homme. Elle reprend sa place devant la fente de la muraille. Elle apprend le coup qui menace le duc. La pensée de mourir à la place de celui qui la trahit vient à son esprit. Elle frappe à la porte; elle entre. Sparafucile l'assassine à la place du duc, met son cadavre dans un sac pour le jeter dans le Mincio. Rigoletto se présente pour s'assurer par ses propres yeux que l'œuvre de sa vengeance est consommée. Quel est son désespoir lorsqu'il ouvre le sac et qu'il voit les traits de sa fille au lieu de ceux de son séducteur! Il tombe presque sans vie sur le corps de la malheureuse, tandis que l'on voit le duc et Maddalena s'éloigner tranquillement, aux premières heures de l'aurore, en chantant: *La donna è mobile,* et traverser le pont du Mincio.

Passons maintenant à l'examen de la partition remarquable écrite sur ce poëme malsain, qui n'offre pas même le contraste d'une seule scène animée par un sentiment convenable et honnête. Quelques notes lugubres des instruments de cuivre, sur un trémolo du quatuor, servent d'introduction; lorsque la toile se lève, deux orchestres font entendre des airs de danse vifs et élégants. Le premier motif de chant de la partition est la *ballata : Questo o quella,* chantée par le duc; ces couplets expriment bien l'amour frivole et insouciant, passe-temps de cette société corrompue. Le menuet qui suit est bien un peu une réminiscence de celui de *Don Juan;* mais il est en situation. L'entrée de Monterone rappelle aussi celle de la statue du commandeur, moins la puissance de l'harmonie de Mozart. Le duo entre Rigoletto et le spadassin est dramatique; les parties vocales sont déclamées, tandis que l'intérêt mélodique est dans l'accompagnement. Dans le duo suivant, entre Rigoletto et sa fille, l'inspiration du compositeur s'élève. A la grâce des cantilènes de Gilda, il a su mêler heureusement les accents pathétiques du père tremblant pour la sécurité de son enfant. Le troisième duo, entre Gilda et le duc déguisé, ne manquerait pas de charme si la strette : *Addio, addio,* n'était pas si vulgaire. L'air de Gilda : *Caro nome che il mio cor festi primo palpitar,* est bien court, mais il offre des formes mélodiques neuves et fort gracieuses. Le chœur syllabique : *Zitti, zitti, moviamo a vendetta,* termine d'une manière saisissante le premier acte.

Le commencement du second acte présente une inégalité choquante avec le reste de l'ouvrage. Le cantabile assez pâle du duc est suivi d'un chœur syllabique et à l'unisson dans lequel on raconte l'enlèvement de Gilda, et qui est une imitation de celui de la *Sonnambula.* Rien de plus commun que l'allégro de l'air : *Possente amor mi chiama;* mais la scène dans laquelle le pauvre bouffon vient chercher sa fille est admirable. Il déguise sa douleur en fredonnant un refrain dont les phrases entrecoupées trahissent son émotion. L'andante *agitato : Cortigiani, vil razza dannata,* est une des belles pages de la partition. Mais le morceau capital de cet acte est le duo entre le père et la fille : *Tutte le feste al tempio.* Écrit avec la plus grande habileté pour les voix, il produirait un effet de sonorité qui suffirait à son succès, quand même il ne renfermerait pas es phrases les plus touchantes dans le premier mouvement, les plus énergiques dans l'allégro.

Le troisième acte est le chef-d'œuvre du compositeur. Nous passons légèrement sur les couplets : *La donna è mobile*, qui joignent à une mélodie facile et gracieuse le mérite de maintenir au duc le même caractère que ceux du premier acte : *Questo o quella*, avaient déjà exprimé. Le quatuor : *Un di, se ben rammento mi*, réunit toutes les qualités d'une invention musicale. La mélodie est constamment inspirée ; chaque personnage conserve son caractère propre ; et, en outre, les deux groupes restent bien distincts, comme l'exige la situation. Quant à l'harmonie, sans offrir beaucoup de variété, elle soutient bien l'édifice vocal. Le rhythme surtout donne à cet ensemble un entraînement tout à fait exceptionnel. La galanterie du duc, la coquetterie de Maddalena, l'horreur qu'éprouve Gilda à ce spectacle, les sentiments de compassion de Rigoletto pour sa fille et de vengeance à l'égard du duc, tout cela a été coordonné par une conception forte, hardie et d'un effet admirable. Les scènes qui suivent sont encore traitées avec un grand talent. Nous signalerons la description de l'orage, des rafales de vent obtenues au moyen de tierces chromatiques vocalisées par les chœurs à bouche fermée derrière la scène. D'autres maîtres ont employé tous ces procédés au théâtre ; mais ils en ont atténué l'effet en les prolongeant outre mesure. M. Verdi est toujours rapide et bref. Quand il a produit la sensation qu'il se propose, il n'insiste pas et passe à autre chose.

Le rôle de Rigoletto a été créé par Corsi, et a fait sa réputation en Italie. Mario, Mmes Frezzolini et Alboni ont joué ceux du duc de Mantoue, de Gilda et de Maddalena. Mlle Battu a chanté le rôle de Gilda avec distinction. Cet ouvrage, traduit en français par M. Edouard Duprez et mis en quatre actes, a été représenté au Théâtre-Lyrique le 24 décembre 1863.

La partition de *Rigoletto* est, à notre avis la meilleure que le maître ait écrite, et il est regrettable qu'elle soit associée à une pièce qui ne peut manquer de devenir insupportable en vieillissant, tant les situations en sont exagérées, violentes et causent de malaise aux spectateurs. Le *Roi s'amuse* peut se lire, mais il ne peut être remis en scène. *Rigoletto*, grâce à la musique et à la transformation des personnages, a résisté et résistera encore à l'épreuve du temps ; mais un jour viendra où le public demandera à ne plus voir ce triste bouffon trompeur et trompé, ce spadassin et sa coquine de fille, cet assassinat, ce cadavre apporté dans un sac ; où l'on ne craindra pas de trouver puéril et grossier cet expédient du trou dans le mur qui rend possible le magnifique quatuor du quatrième acte. En attendant le retour d'un goût plus sévère dans le choix des situations dramatiques, nous constatons que le *Rigoletto* joué au Théâtre-Lyrique a plu infiniment mieux qu'au Théâtre-Italien. L'orchestre et le zèle des artistes ont dû contribuer au succès. Ismaël a été remarquable acteur dans le rôle de Rigoletto ; Monjauze, Wartel ont rempli ceux du comte de Mantoue et de Sparafucile ; Mlles Léontine de Maësen et Dubois, ceux de Gilda et de Maddalena.

RIGUEURS DU CLOÎTRE (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Fiévée, musique de Berton, représenté à la Comédie-Italienne le 22 août 1790.

RINALDO, opéra italien, musique de Tozzi, représenté à la cour de Brunswick en 1775.

RINALDO, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1789.

RINALDO, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres le 24 février 1811.

RINALDO D'ASTI (*Renaud d'Ast*), opéra italien, livret imité de la pièce française de Radet et Barré, musique de Nicolo Isouard, représenté à Malte vers 1796.

RINALDO D'ASTI (*Renaud d'Ast*), opéra italien, musique de Coccia, représenté à Rome en 1816.

RINALDO E ARMIDA, musique de Eccles (Jean), chef d'orchestre de la reine d'Angleterre, représenté à Londres vers 1698.

RINALDO ET ARMIDA, opéra allemand, musique de Jean-Antoine André, représenté à Dresde en 1799.

RING DER LIEBE (DER) [*la Bague de l'amour*], suite de *Zémire et Azor*, représenté à Vienne en 1793.

RINGIOVENITO (IL) [*le Renouveau*], opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne, pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur Léopold, en 1691.

RINNEGATO (IL) [*le Rénégat*], opéra italien, livret de Romani, musique de Morlacchi, représenté à Dresde en 1832. C'est un des ouvrages les plus applaudis de ce compositeur fécond. On a remarqué surtout l'introduction et le duetto qui termine la première partie ; la cavatine avec trompette

obligée ; le chœur de la conjuration, et un largo à six parties réelles; une scène et une romance avec quatre cors, harpe, clarinette et hautbois, chantée par la Palazzesi, et enfin une scène finale d'un bel effet, en présence du spectacle d'une éruption de l'Etna.

RIPIOS DEL MAESTRO ADAN (LOS), opéra espagnol, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Madrid vers 1805.

RIPUDIO D'OTTAVIA (IL) [*la Répudiation d'Octavie*], opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1700.

RIQUIQUI, opéra, musique d'Esser (Henri), représenté à Aix-la-Chapelle en 1843.

RIRA BIEN QUI RIRA LE DERNIER, opéra allemand, paroles de Grosmann, musique de Bierey, représenté à Breslau vers 1804.

RISA DI DEMOCRITO (LE), divertissement musical, livret de Niccolò Minato, musique de Francesco Pistocchi, représenté à Vienne par ordre de l'empereur Léopold, pendant le carnaval de 1710, puis à Bologne, à Forli, etc.

RISARCIMENTO DELLA RUOTA DELLA FORTUNA (IL) [*la Réparation de la roue de la fortune*], introduction d'un ballet exécuté pour la fête de l'impératrice Eleonora-Maddalena-Teresa, musique de Draghi (Antoine), représentée à Vienne en 1685.

RITA ou **LE MARI BATTU**, opéra-comique en un acte, paroles de Gustave Vaëz, musique posthume de Donizetti, représenté à l'Opéra-Comique le 7 mai 1860. Rita a épousé un matelot nommé Gasparo qui, le jour de ses noces, l'a battue et s'est enfui jusqu'au Canada. On apprend peu après qu'il a péri dans un naufrage. Rita contracte une nouvelle union avec un certain Peppe, garçon timide qui, celui-là, se laisse battre; mais Gasparo revient. Condamné à reprendre sa femme, il parvient à se procurer son acte de mariage, le déchire à la grande satisfaction de Rita, et prend le large, tout en indiquant à Peppe les moyens de ne pas se laisser battre par sa moitié. Sur ce canevas très-ridicule, mais amusant par les détails, Donizetti a écrit, comme toujours, une musique délicieuse par la fraîcheur des idées, l'abondance des motifs, et une facture d'une habileté consommée. Il faudrait tout citer ; bornons-nous à rappeler le duo excellent : *C'est elle... je frémis,* dont la péroraison enlève l'auditoire; la scène du jeu de la *Morra;* la charmante chanson de Peppe : *Je suis joyeux comme un pinson ;* enfin le trio bouffe : *Je suis manchot.* L'ouvrage a été chanté par Warot, Barielle et Mme Faure-Lefebvre.

RITI D'EFESO (I) [*les Rites d'Ephèse*], opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Venise en 1789.

RITORNO DI TOBIA (IL) [*le Retour de Tobie*], drame sacré, livret de l'abbé Claudio Pasquini, musique de Giorgio Reuter, exécuté à Vienne dans la chapelle impériale de l'empereur Charles VI en 1733.

RITORNO D'ULISSE (IL) [*le Retour d'Ulysse*], opéra italien, livret de Moniglia, musique de Gazzaniga, représenté à Palerme en 1781.

RITORNO D'ULISSE (IL), opéra italien, livret de Moniglia, musique de J. Giordani, représenté à Mantoue le 26 décembre 1782.

RITORNO D'ULISSE (IL), opéra italien, livret de Moniglia, musique de Felice Alessandri, représenté au Grand-Théâtre de Berlin en 1790.

RITORNO D'ULISSE (IL), opéra italien, livret de Moniglia, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Fenice, à Venise, en 1809.

RITORNO D'ULISSE IN PATRIA (IL), opéra italien, livret de Moniglia, musique de Monteverde, représenté sur le théâtre du San-Mosè, à Venise, en 1641.

RITORNO D'ULISSE (IL), opéra italien, livret de Moniglia, musique de François Basili, représenté au théâtre de la Pergola, à Florence, dans l'automne de 1799.

RITORNO DI COLUMELLA DA PADOVA (IL) [*le Retour de Columelle de Padoue*], opéra-bouffe italien, livret de Passaro, musique de Fioravanti, représenté à Naples en 1839, et l'année suivante à Rome sur le théâtre Alibert. C'est une bouffonnerie de carnaval. Le rôle de Columella a été écrit en dialecte napolitain. Comme il ne pouvait être ainsi joué à Venise, l'acteur Cambiagio le traduisit en vers italiens, auxquels le maestro Edoardo Bauer adapta un accompagnement. C'est sous cette forme que cet opéra fut donné au théâtre San-Benedetto à Venise en 1842, et au Théâtre italien de Paris le 11 avril 1867. Le sujet de la pièce, si toutefois il y en a un, est la rivalité de deux frères, le dé-

sespoir de l'un d'eux qui devient fou d'amour, et qui ne recouvre la raison qu'après plusieurs péripéties assez invraisemblables. La musique nous a paru peu propre à expliquer le succès de vogue que cet ouvrage a obtenu à l'étranger. Dans le premier acte, l'air d'Elise : *Bella sorgea la rosa,* est assez mélodieux et la fin est jolie. Le long air bouffe de Columella est peu intéressant, et le récit qu'il fait de ses prouesses est assez plat. L'ottetto final a du mouvement et est bien écrit pour les voix. L'andante chanté par Aurèle : *Più che non ama un angelo*, est pathétique ; l'accompagnement par les violoncelles rehausse un peu sa valeur. Nous glissons sur le duo entre Aurèle et son amante : *Dolente e squalida ombra me vedi*, dont la situation est la même que celle de Marta et de Lionello ; c'est une femme qui cherche à rendre la raison à celui qu'elle passe pour avoir trahi. Un autre maître que Fioravanti en aurait fait le morceau capital de sa partition. Il a préféré donner ses soins à la scène des fous. Ces malheureux sortent l'un après l'autre de leurs cabanons et organisent un concert grotesque, les uns en râclant sur des instruments, les autres en les imitant avec la bouche, ils exécutent ainsi un fragment de l'ouverture de *Sémiramis.* Il en résulte un charivari lamentable. C'est la marque d'un cerveau malsain de se moquer ainsi de la folie. Le morceau le mieux réussi de la partition, celui dans lequel on trouve enfin la verve comique napolitaine, est le duo bouffe entre Columella et Serpina. La mélodie coule de source comme aussi les épithètes les moins attiques :

Che mirano li miei fuschi pupilli?
Sei qui empia matrigna
Di leopardi, pantere e coccodrilli?

Et plus loin Columella objurgue ainsi la pauvre Serpina :

Lunge muscella barbara
Io non son più il tuo gatto;
Non mi vedrai sul tetti
Per te più far mioja.

Cet ouvrage a été chanté aux Italiens par Scalese, Mercuriali, Agnesi, Cresci, Ubaldi, Vairo, Mlles Vestri et States.

RITORNO DI DON CALANDRINO (IL), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1773.

RITORNO DI DON CALANDRINO (IL), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Rome en 1780.

RITORNO DI LONDRA (IL), opéra italien, musique de Fischietti, représenté à Naples en 1756.

RITORNO DI SERSE (IL) [*le Retour de Xerxès*], opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Bologne vers 1795.

RITORNO INASPETTATO (IL) [*le Retour inattendu*], opéra italien, musique de J. Mosca, représenté au Théâtre-Italien vers 1806.

RITRATTO (IL) [*le Portrait*], opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Naples en 1788.

RITRATTO (IL), opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Milan en 1799.

RITRATTO (IL), opéra-buffa en un acte, musique de Morlacchi, représenté à Vérone en 1807. Ce fut le premier ouvrage bouffe écrit par ce maître ; il fut représenté au lycée philharmonique de Vérone avec succès. Le compositeur avait alors vingt-trois ans

RITRATTO (IL), opéra italien, livret de M. de Lauzières, musique de Braga, représenté au théâtre du prince de Syracuse, à Naples, en mars 1858.

RITRATTO DEL DUCA (IL) [*le Portrait du duc*], opéra italien, musique de Generali, représenté à Venise en 1808.

RITROSIÀ DISARMATA (LA) [*la Rigueur désarmée*], duodrame italien, de Métastase, musique de Elsner, représenté à Varsovie vers 1825.

RIVAL CANDIDATES (THE) [*les Candidats rivaux*], opéra anglais, musique de Caster, représenté au théâtre de Drury-Lane à Londres vers 1790.

RIVAL CONFIDENT (LE), comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de Forgeot, musique de Grétry, représentée aux Italiens le 26 juin 1788. Nous signalerons seulement de cet ouvrage l'ariette : *Ici lorsque l'on est heureux*, et surtout la ronde : *L'âge a su borner nos désirs*, qui a de la grâce et de l'entrain.

RIVALE D'ELLE-MÊME (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Bins de Saint-Victor, musique de Solié, représenté à l'Opéra-Comique le 3 octobre 1800.

RIVALE DI SE STESSO (IL) [*le Rival de soi-même*], opéra italien, musique de Weigl, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, vers 1809.

RIVALI (I) [*les Rivaux*], opéra italien, musique de Balfe, représenté à Palerme en 1831.

RIVALI GENEROSE (LE), opéra italien, musique de E. Paganini, représenté à la Scala, à Milan, en 1809.

RIVALI GENEROSI (I), opéra italien, livret de Apostolo Zeno, musique de Vignati, représenté sur le théâtre de San-Salvatore à Venise en 1697, à Rome, puis repris à Venise sur le théâtre de San-Samuele avec succès.

RIVALI IN PUNTIGLIO (LE) [*les Rivaux en délicatesse*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Venise dans le carnaval, en 1786.

RIVALI PLACATI (I) [*les Rivaux apaisés*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1768.

RIVAUX D'UN MOMENT (LES), opéra en un acte, paroles de Corsange, musique de Champein (Stanislas), représenté à Feydeau le 30 juin en 1812.

RIVER SPRITE (THE) [*l'Ondine*], opéra anglais, musique de M. Franck Mori, représenté à l'Opéra anglais de Covent-Garden, à Londres, en mars 1865.

RIZZIO, opéra allemand en cinq actes, musique de Schliebner, représenté à Prague en avril 1863.

ROB-ROY, opéra anglais, musique de Davy (John), représenté à Hay-Market de Londres en 1803.

ROB-ROY, opéra, paroles de Paul Duport et de Forges, musique de M. de Flottow, représenté à Royaumont chez M. de Bellissen, et au théâtre de l'hôtel de Castellane au mois de mai 1837. Mme de Forges a chanté avec talent le rôle de Diana Vernon.

ROBERT BRUCE, opéra en trois actes, paroles de MM. Alphonse Royer et Gustave Vaëz, musique de Rossini, représenté à l'Académie royale de musique le 30 décembre 1846. Le sujet du poëme a été tiré de l'*Histoire de l'Ecosse* par Walter Scott. Robert Bruce, roi d'Ecosse, défend sa couronne contre les entreprises d'Edouard II, roi d'Angleterre, Douglas le Noir vient lui offrir le secours de son épée. Il est accompagné de sa fille Marie. qui est aimée d'Arthur, jeune officier anglais. Celui-ci est amené par les circonstances à sauver la vie du roi d'Ecosse. Il est accusé de trahison, et va payer de sa tête l'acte de générosité que sa passion pour la fille de Douglas lui a fait commettre, lorsque celui-ci s'empare du château occupé par Edouard et en expulse les Anglais.

Quatre opéras au moins de Rossini ont servi à composer ce pastiche. Ce sont *Zelmira*, la *Donna del Lago*, *Torwaldo e Dorliska* et *Bianca e Faliero*. Niedermeyer fut chargé de combiner tous les éléments de cette œuvre singulière. Au point de vue de l'art lyrique, on ne saurait se montrer trop difficile et même sévère à l'égard d'entreprises musicales de cette espèce. Il n'appartient qu'au seul compositeur de puiser dans son propre répertoire des morceaux qu'il juge utile pour sa gloire de remettre en lumière, parce qu'il les adapte à leur nouvelle destination en les modifiant presque toujours; de même qu'un statuaire peut faire d'un Caïn un Vulcain, et même d'une Sapho une Pénélope. L'artiste assume ainsi la responsabilité de son œuvre. Mais, à l'occasion de *Robert Bruce*, nous n'avons pas le courage de crier au scandale, puisque ce pastiche a eu pour résultat d'enrichir le répertoire français de très-beaux airs tirés d'opéras qu'on ne représente plus. Au lieu d'engager nos lecteurs à se voiler la face, nous préférons les inviter à ouvrir leurs oreilles aux mélodies du chantre de Pesaro. L'air chanté par Douglas : *Eh quoi! chez vous la crainte*, suivi de l'allégro : *Prêts pour la guerre*, est d'une ampleur, d'une fermeté harmonique superbes; il a été tiré de *Zelmira ;* la barcarolle chantée par Marie : *Calme et pensive plage*, est la mélodie charmante de la *Donna del Lago : O mattutini albori ;* le grand air de soprano : *O saint amour! première flamme*, est celui de la *Donna del Lago : Oh! quante lagrime.* Le finale, qui offrait aux yeux éblouis des spectateurs la foule harmonieuse des bardes revêtus de robes blanches et tenant à la main leur lyre d'or, était d'un effet scénique admirable. La musique de cette scène appartient également à la *Donna del Lago*. Nous devons mentionner aussi la romance de *Zelmira*, intercalée sur les paroles : *Anges sur moi penchés*, dont la mélodie est suave et l'harmonie pénétrante. Baroilhet a chanté le rôle de Robert Bruce; Anconi, celui de Douglas; Bettini et Paulin, ceux d'Arthur et d'Edouard. Le rôle de Marie n'était pas favorable au talent de Mme Stoltz. Mlle Nau complétait, dans un rôle secondaire, la représentation.

ROBERT DEVEREUX, COMTE D'ESSEX, opéra italien en trois actes, livret de Cammarano, musique de Donizetti, représenté pour la première fois à Naples en 1836, et chanté par Baroilhet, Bassadona, Mme Ronzi de Begnis. Cet opéra a été donné au Théâtre-

Italien de Paris le 27 décembre 1838. Le sujet a été tiré de la tragédie de Thomas Corneille. Elisabeth éprouve de l'amour pour le comte d'Essex, qui de son côté est captivé par les charmes de Sara, duchesse de Nottingham. Robert Devereux, se faisant deux ennemis à la fois, de la reine vindicative et jalouse, ainsi que du duc de Nottingham outragé, est condamné par sentence du parlement à avoir la tête tranchée. La partition, écrite avec une grande facilité, renferme de beaux motifs. On ne comprend pas que Donizetti ait eu l'enfantillage de choisir pour thème de son ouverture le *God save the king*, qui n'a été composé que cent cinquante ans après l'époque de l'action du drame. Le premier acte offre deux beaux duos, l'un chanté par la Grisi et Rubini, l'autre par le célèbre ténor et Mme Albertazzi : *Questo addio fatale.* Le second acte n'intéresse guère que par l'action dramatique. Mais au troisième on retrouve l'âme du maître de Bergame dans deux cavatines, dont la seconde est délicieuse : *Bagnato il sen di lagrime*, et dans la scène finale où Elisabeth apprend la mort de celui qu'elle aimait et qu'un ordre tardif n'a pu sauver. La Grisi a déployé dans le rôle d'Elisabeth ses belles qualités de tragédienne et de cantatrice.

ROBERT DER TEUFEL (*Robert le Diable*), parodie allemande, musique de A. Müller, représentée au théâtre An-der-Wien, à Vienne, en 1833.

ROBERT ET CALIXTE, opéra-comique allemand, musique de Kurzinger, représenté à Vienne en 1794.

ROBERT ET JEANNETTE, opéra, musique de Hanke, représenté à Varsovie en 1781.

ROBERT LE BOSSU, opéra-comique, musique de Foignet (Charles), représenté à Paris en 1795.

ROBERT LE DIABLE, opéra en cinq actes, paroles de Scribe et G. Delavigne, musique de Meyerbeer, représenté à l'Académie royale de musique le 21 novembre 1831. Cet opéra est, avec celui des *Huguenots*, le principal titre de gloire du grand compositeur. Il avait déjà obtenu des succès en Allemagne et en Italie, où il avait fait représenter *Emma di Resburgo*, *Marguerite d'Anjou* et *Il Crociato;* mais son génie l'entraînait vers des régions plus élevées. Le livret de *Robert le Diable* lui offrit les situations dramatiques les plus favorables à l'épanouissement de ses puissantes facultés. Une légende du moyen âge a fourni le sujet du poëme dont voici l'analyse succincte. Un être malfaisant, sorte d'envoyé de Satan, a séduit Berthe, fille du duc de Normandie. Robert est le fruit de cette union. Ses déportements excitent contre ce jeune seigneur l'indignation de ses vassaux, qui le chassent. Robert, fugitif, aborde en Sicile, se fait aimer de la princesse Isabelle et devient son fiancé. Mais il irrite par son insolence les chevaliers et le père d'Isabelle; il va succomber sous les coups de ses ennemis, quand un mystérieux personnage, le chevalier Bertram, le dégage. Robert s'attache à son libérateur et lui jure une amitié à toute épreuve. Or ce Bertram est son père, le séducteur de sa mère. Il est damné et ne songe plus qu'à enchaîner son fils à sa destinée. Livré à ses perfides conseils, Robert joue avec fureur et perd ses richesses et même ses chevaux, ses armes, à la veille du tournoi dans lequel il doit combattre pour celle qu'il aime. Le prince de Grenade triomphe à sa place et va épouser Isabelle. Bertram propose alors la conquête d'un talisman, d'un rameau qui doit faire recouvrer à Robert tout ce qu'il a perdu. Ce rameau doit être cueilli dans le monastère antique fondé par sainte Rosalie. Là, au milieu des ruines, les ombres des nonnes sacriléges se livrent chaque nuit à d'impudiques ébats. Robert, à qui Bertram reproche son manque de courage, cède encore et va s'emparer du rameau magique. Il retourne auprès d'Isabelle, qui, sentant l'influence impérieuse du talisman, frémit, demande grâce, et a recours à ses larmes. Robert s'abandonne à sa générosité naturelle, brise le rameau aux pieds d'Isabelle; mais il redevient faible et désarmé. Il est contraint de s'enfuir. Bertram, pressé par l'heure fatale, découvre enfin à son fils le mystère de sa naissance et le conjure de se livrer à lui. La scène se passe sur le parvis de la cathédrale de Palerme. L'orgue se fait entendre ; Alice, sœur de lait de Robert, présente à celui-ci le testament de sa mère. Un affreux combat se livre dans son âme. Enfin la terre s'entr'ouvre sous les pieds de Bertram, et Robert, ramené au bien, épouse la princesse.

Des épisodes fort intéressants viennent distraire le spectateur des invraisemblances de ce drame romantique. A travers ce merveilleux, l'idée de la lutte entre le bien et le mal se fait jour, et c'est le principal ressort de l'action dramatique.

Meyerbeer a fait preuve dans cette œuvre d'une individualité puissante et a indi-

qué un horizon nouveau. Il a dramatisé la science harmonique des écoles allemandes par des procédés que nous ne pouvons qu'indiquer brièvement. L'expression du caractère du personnage et de la situation dramatique est dans l'accord. L'impression en est plus concise, plus instantanée que dans la phrase mélodique qui a besoin de quelques mesures pour exercer son influence. La modulation enharmonique est la ressource la plus habituelle du maître pour entrer inopinément, sans préparation, dans le sens moral de son sujet. Il résulte de cette manière d'envisager la composition que, privée d'un texte, d'un titre, d'un canevas, d'une situation exprimée, la musique de Meyerbeer n'intéresse pas, n'attache pas autant que celle des compositeurs qui se préoccupent moins de peindre avec énergie, précision et toute la force possible les sentiments humains, que d'émouvoir l'âme par le charme prolongé de l'oreille et par la sensation du rhythme. C'est pour cette raison que les pièces instrumentales de Meyerbeer sont généralement courtes. L'esthétique de son art ne l'invitait pas à faire précéder ses opéras d'ouvertures développées. L'orchestration de Meyerbeer est admirable de science, de ressources, d'intentions dramatiques; mais elle ne se détend jamais. La sonorité, la variété des timbres, tout concourt incessamment à l'effet. Que les imitateurs du maître prennent garde; s'ils poussaient trop loin ce système sans le soutenir par d'éminentes qualités, ils agiraient sur leur auditoire d'une manière plutôt acoustique que musicale.

L'analyse de la volumineuse partition de *Robert le Diable* nous entraînerait trop loin. Nous devons nous borner à en rappeler quelques fragments. Le compositeur, d'accord avec les auteurs du livret, a pu ménager et graduer l'intérêt en l'appliquant successivement à des scènes de caractères très-variés. Les deux premiers actes n'offrent que des tableaux gracieux auxquels le sentiment dramatique n'a qu'une faible part. La ballade : *Jadis régnait en Normandie*, a de l'originalité et de la couleur; la romance d'Alice : *Va, dit-elle, mon enfant*, est d'une suavité, d'une sensibilité exquises ; l'harmonie en est intéressante et distinguée. Le chœur syllabique : *Au seul plaisir fidèle*, avec la Sicilienne : *O fortune, à ton caprice*, ont eu un succès populaire. Les modulations qui ramènent les motifs sont piquantes, mais peut-être trop développées. L'air de soprano : *En vain j'espère*, au milieu de phrases charmantes, offre des difficultés d'exécution; le duo : *Ah! l'honnête homme*, est un chef-d'œuvre de haute comédie musicale. Les deux caractères du naïf villageois et du satanique Bertram sont rendus avec une vérité saisissante.

Les trois derniers actes diffèrent totalement des actes précédents. Les scènes mystérieuses, lugubres, bizarres, pathétiques s'y succèdent. C'est la *Valse infernale* avec ses accords sauvages et stridents; ce sont les couplets d'Alice : *Quand je quittai la Normandie*, interrompus par l'arrivée de Bertram, qui donne lieu à un duo dans lequel la frayeur est simulée par la musique avec une habileté merveilleuse; le duo : *Si j'aurai ce courage*, où se trouve cette phrase, l'écueil des ténors : *Des chevaliers de ma patrie*, manque d'unité de composition, sans doute à dessein; des phrases fort mélodiques et inspirées se suivent sans être reliées entre elles; l'évocation : *Nonnes qui reposez*, empreinte d'une énergie forte et pittoresque; l'air : *Robert, toi que j'aime*, appelé communément l'air de *Grâce*, qui, très-beau à la scène, conserve au salon toutes ses qualités mélodiques et son expression pathétique; enfin le *Chœur des moines*, qui réunit le triple mérite de la beauté du chant, de l'originalité du rhythme et de la vérité d'expression. La scène des dernières luttes de Robert, la prière, les aveux de Bertram : *Je t'ai trompé, je fus coupable*, terminent dignement cet ouvrage gigantesque dont on peut critiquer la théorie à quelques égards, mais qui a certainement élargi l'horizon de l'art musical, fait connaître des ressources nouvelles et enrichi le répertoire des facultés humaines. L'interprétation de *Robert le Diable* a été fort remarquable dès l'origine. Le rôle de Bertram fut créé par Levasseur avec une supériorité qui a fait longtemps honneur à cet artiste; celui de Robert a été d'abord chanté par Adolphe Nourrit avec chaleur et intelligence, puis par Duprez et Gueymard; celui de Raimbaut, par le ténor Lafont. Mme Cinti-Damoreau se faisait vivement applaudir dans le rôle d'Isabelle. Mlle Dorus fut, en 1832, remplacée dans celui d'Alice, par Mlle Falcon. Mme Stoltz l'a chanté depuis avec talent. On remarquait dans le ballet, dont l'idée était un peu trop romantique, Mmes Taglioni, Montessu, Julia et Noblet. De tous les opéras modernes, celui de *Robert le Diable* a été un des plus souvent représentés.

ROBERTO DA PICARDIA. Sous ce titre, *Robert le Diable* a été représenté en Ita-

lie avec succès en 1855. Naudin a chanté le rôle de Robert.

ROBERTO E COSTANZA, opéra italien, musique de Fornasini, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1839.

ROBIN DES BOIS, opéra en trois actes, paroles de Castil-Blaze et de Sauvage, musique de Weber, représenté à l'Odéon le 7 décembre 1824, repris à l'Opéra-Comique le 15 janvier 1835, et au Théâtre-Lyrique le 24 janvier 1855 (voyez *Freischütz*).

ROBIN ET MARION (JEU DE), musique de Adam de la Hale, dit le *Bossu d'Arras*, représenté vers l'année 1270. Ce n'est pas ici que nous devons soulever des doutes sur l'attribution qu'on a faite à Adam de la musique de cette pièce. Nous dirons seulement qu'elle offre bien peu d'analogie avec les mélodies et les procédés de composition que nous avons remarqués dans le manuscrit de la bibliothèque d'Arras, qui renferme les chansons d'Adam de la Hale.

ROBIN GRAY, intermède, musique de Samuel Arnold, représenté à Hay-Market de Londres en 1794.

ROBIN HOOD, opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1784.

ROBIN HOOD, opéra anglais, musique de Charles-Frédéric Baumgarten, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1786.

ROBIN HOOD, opéra anglais, musique de Mac Farren, représenté au théâtre Anglais en 1861.

ROBINET THE BANDIT, opéra anglais, musique de Addisson, représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, vers 1820.

ROBINSON, opérette, paroles de MM. Duvert et Lausanne, représentée sous le titre de *Vendredi*, avec la musique composée par M. Montaubry (frère du ténor), aux Folies-Nouvelles, en avril 1859.

ROBINSONE SECONDO (*le Second Robinson*), opéra italien, musique de Trento, représenté à Florence, Parme, Turin, Naples, Venise, vers 1798.

ROCCIA DI FAHENSTEIN (LA), opéra semi-séria, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Fenice, à Venise, en 1805.

ROCHER DE LEUCADE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 14 février 1800.

ROCHETTA IN EQUIVOCO (LA), opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Florence vers 1790.

ROCK LE BARBU, opéra-comique en un acte, paroles de Paul Duport et Deforges, musique de Gomis, représenté à l'Opéra-Comique le 13 mai 1836. Cette pièce est amusante. Un jeune officier norvégien, d'un caractère romanesque, est affolé d'une jeune veuve dont la tournure d'esprit est aussi singulière; elle ne peut souffrir qu'on lui fasse une déclaration dans les formes ordinaires. Notre officier pénètre dans sa maison sous le nom de Rock le Barbu, fameux voleur redouté dans tout le voisinage. La belle comtesse, d'abord effrayée, se rassure ensuite lorsqu'elle apprend qu'elle a affaire à un amant déguisé. Elle se venge en affectant de le prendre au sérieux et en lui proposant de partager sa vie aventureuse. Le militaire perd contenance en se voyant aimé en qualité de brigand. La nouvelle de l'arrestation du véritable Rock le Barbu vient mettre fin à cette situation embarrassante. La musique a paru entachée de réminiscences rossiniennes. On a remarqué les couplets de Rock le Barbu, un bon quatuor en *ré* mineur et un air chanté par Mme Casimir. Les autres rôles ont été tenus par Fargueil, Thénard, Mlles Olivier et Annette Lebrun.

ROCKENWEIBCHEN (DAS) [*la Petite fileuse*], opéra-comique, musique de Reissiger, représenté à Vienne en 1821.

RODELINDA, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1725.

RODELINDA, opéra italien, livret d'Antonio Salvi, musique de Cordans, représenté sur le théâtre du San-Mosè à Venise en 1731.

RODELINDA, opéra italien, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1741.

RODENSTEIN, opéra allemand, musique de Stœssel, représenté à Stuttgard en 1835.

RODOALDO, RE D'ITALIA, opéra italien, livret de Thommaso Stanzani, musique de Gabrieli (Domenico), représenté sur le théâtre du San-Mosè à Venise en 1685.

RODOGONE, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine),

représenté à Vienne pour l'anniversaire de la naissance de l'impératrice Eléonora, en 1677.

RODOLPHE DE FELSEK ou **LA TEMPÊTE**, drame allemand, musique de Wraniczky, représenté à Vienne vers 1797.

RODOLPHE ou **LE SEIGNEUR ALLEMAND**, opéra romantique en trois actes, musique de Loewe, représenté à Stettin vers 1825.

RODOMONTE SDEGNATO (IL), opéra italien, livret de Braccioli, musique de Gasparini (Michel-Ange), représenté à Venise en 1714.

RODRIGO, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Florence en 1808.

RODRIGO, opéra italien, musique de Sapienza, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1823.

RODRIGO DI VALENZA, opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté en Italie en 1814.

RODRIGO DI VALENZA, opéra italien, musique de Generali, représenté à Milan en 1817.

RODRIGUE DE TOLÈDE, opéra, musique de Litolff, écrit vers 1848.

RODRIGUE ET CHIMÈNE, opéra en trois actes, musique de Aiblinger, représenté à Milan vers 1824.

RŒUBERBERGEN (*la Montagne des brigands*), drame lyrique, musique de Kuhlau, représenté à Copenhague vers 1810.

RŒUBERBRANT (DIE) [*la Fiancée du brigand*], opéra allemand, musique de Appel, représenté à la cour de Dessau en 1840.

RŒUBERLIEBE (*le Voleur amoureux*), opéra allemand, musique de Weitzmann, représenté à Reval vers 1834.

ROGER DE SICILE ou **LE TROUBADOUR**, opéra en trois actes, paroles de Guy, musique de Berton, représenté à l'Académie royale de musique le 4 mars 1817. Ce faible ouvrage n'eut aucun succès.

ROGER ET JEAN, opéra-comique, musique de Lampe, représenté à Londres en 1739.

ROGNÉDA, opéra russe, musique de M. Séroff, représenté à Saint-Pétersbourg en novembre 1865.

ROI BOIT (LE), opérette en un acte, paroles de MM. Jaime et Mestepès, musique de M. Emile Jonas, représentée aux Bouffes-Parisiens en avril 1857. Jouée par Davoust et Mlle Macé.

ROI CANDAULE (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de M. Michel Carré, musique de M. Eugène Diaz, représenté au Théâtre-Lyrique le 9 juin 1865.

ROI D'YVETOT (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 13 octobre 1842. C'est une paraphrase très-libre de la chanson de Béranger. Josselyn, ancien marchand drapier, possède le testament du feu roi d'Yvetot, qui l'institue son successeur. Amoureux de la paix à tout prix, et loin de faire valoir aucune prétention à la royauté, Josselyn ne songe qu'à *faire ses quatre repas* tout en se disposant à marier sa fille Marguerite au jeune Adalbert, neveu d'un commandeur de Malte. Mais son ambitieuse ménagère Jeanneton surprend son secret, et fait reconnaître son maître roi d'Yvetot. Le commandeur de Malte lui déclare la guerre dans les formes et somme son neveu d'abandonner sa fiancée et de se faire chevalier de Malte. Tout est en désarroi dans cette principauté de carton; mais tout à coup le commandeur apprend que celle qu'il refuse pour sa nièce est sa fille, abandonnée par lui dès sa naissance; que Marguerite a été recueillie par le marchand drapier et élevée comme sa fille sous le nom de Marguerite. Rien ne s'oppose plus à ce que la pièce finisse par le mariage désiré. La musique de cet opéra a été écrite avec cette facilité et cette grâce bourgeoise qu'Adolphe Adam a mises dans tous ses ouvrages. L'ouverture est une des meilleures de ce musicien; l'effet sur le public y est habilement ménagé. Les couplets : *Fi des honneurs*, ont obtenu le succès populaire qu'ils méritaient. Les *Couplets du moulin* ont plus d'originalité. On a remarqué dans le second acte le duo pour ténor et basse : *Allons, point d'indigne faiblesse*, et le quatuor : *Dites, dites-lui*. Le troisième acte n'offre guère de saillant qu'une romance de ténor assez bien tournée : *Marguerite, à vous pour la vie*. La chanson : *Il était un roi d'Yvetot*, faisait partie nécessairement du programme de la partition. Chollet a très-bien joué le rôle de Josselyn, et Mlle Darcier celui de Jeanneton. Grard, Mocker, Audran

et Mlle Rouvroy ont interprété les autres rôles.

ROI DE BOHÊME (LE), opéra-comique en trois actes, musique de Vander Does, représenté au théâtre de La Haye vers 1855.

ROI DE SICILE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de F. Soulié et Dulac, musique de Casimir Gide, représenté à l'Opéra-Comique le 17 octobre 1831. C'est une erreur de deux hommes d'esprit. A cette époque le public croyait encore au genre opéra-comique et n'admettait pas cette bouffonnerie à outrance, sans art, qu'il s'est laissé imposer depuis. Aussi la pièce fut-elle jouée au milieu des sifflets. En voici le sujet : Un jeune musicien du nom de Sainville, compte sur le succès d'un opéra pour payer ses créanciers. Il est hébergé par M. Potain, dont il aime la fille; mais il est contrarié dans ses projets par les sieurs Bon-Nez et Joyaux. Notre musicien, pour apaiser ce dernier qui le menace de le faire incarcérer s'il ne lui paye un à-compte de 300 francs, imagine de faire passer, aux yeux de M. Potain, M. Joyaux pour le roi de Sicile détrôné et lui-même pour le prince héréditaire. Il obtient ainsi du bonhomme la somme désirée, et si le père de Sainville n'arrivait à temps pour tirer son fils d'affaire d'une manière plus honorable, l'immoralité le disputerait à l'extravagance dans cette pièce due cependant à un romancier célèbre, à l'auteur de la *Famille de Lusigny* et des *Mémoires du diable*. Quoique associée à un aussi mauvais livret, la musique de Casimir Gide a été remarquée. Sa partition renferme plusieurs chants heureux, des effets bien combinés, un bon quintette et une jolie romance chantée par Thénard. Les qualités que les connaisseurs surent distinguer dans sa musique lui valurent l'honneur de collaborer avec Halévy dans le grand ballet en cinq actes *la Tentation*, accompagné de chœurs, qui fut donné à l'Opéra l'année suivante et qui obtint un grand succès. Plusieurs airs de danse, composés par Casimir Gide, eurent beaucoup de vogue.

ROI DE SION (LE), opéra allemand, musique de Markull, représenté à Dantzick vers 1845.

ROI DES ELFES (LE), opéra allemand, musique de Kocher, représenté à Stuttgard au commencement du XIXe siècle.

ROI DES GÉNIES (LE), opéra allemand, musique de Weber (Frédéric-Dionis), représenté à Prague avec succès le 1er juin 1800.

ROI DES HALLES (LE), opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique d'Adolphe Adam, représenté au Théâtre-Lyrique le 11 avril 1853. Le duc de Beaufort a été singulièrement transfiguré par les auteurs du livret. Il a une fille naturelle, la jolie Mariette, qu'il fait élever chez un épicier de Paris. L'intérêt qu'il lui porte fait croire à un agent de Mazarin qu'elle est sa maîtresse, et comme il est poursuivi pour une mazarinade dont il est l'auteur, Mariette est enlevée par Bondinelli dans la pensée que le duc de Beaufort, en cherchant à la délivrer, se livrera lui-même. Tout se termine par la rentrée en grâce de Beaufort et le mariage de Mariette avec Planchet, garçon épicier. M. Scribe mettait peu de façons à maltraiter l'histoire. La musique n'a pas eu un meilleur sort que la pièce. Elle a paru généralement faible, à l'exception des couplets de Bourdillat : *Les longs discours ne sont pas mon affaire*, et d'un joli quatuor au premier acte. Les principaux rôles ont été joués par Chollet, Junca.

ROI DES MINES (LE), opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de M. Ernest Dubreuil, musique de M. Chérouvrier, représenté au Théâtre-Lyrique le 22 septembre 1865.

ROI DON PEDRE (LE), opéra-comique en deux actes et trois tableaux, paroles de MM. Cormon et Grangé, musique de M. Poise, représenté à l'Opéra-Comique le 30 septembre 1857. Le héros cruel de la tragédie de Du Belloy est transformé en galant coureur d'aventures dans cet opéra-comique. Il ne s'agit plus de Maria Padilla, mais de la jeune arabe Nerheda que don Pedre veut enlever à son amant, le sculpteur Fabio. La musique est claire, facile et dans la manière d'Adolphe Adam. Les morceaux les plus applaudis sont les couplets accompagnés par le chœur, la sérénade, chantée par le roi, à laquelle Nerheda répond par un motif de boléro et qui est suivie d'un joli petit trio : *O nuit charmante!* les couplets du juif Machar ont été goûtés ; ils se terminent par ces deux vers :

Je perds sur tout ce que je vends...
Mais il faut bien gagner sa vie.

Delaunay-Ricquier, Jourdan, Prilleux, Lemaire, Mlle Boulart et Mme Félix ont interprété cet ouvrage.

ROI DU DANUBE (LE), opéra en un acte, musique de Pilati, représenté sur le théâtre d'Adelphi, à Londres, dans le mois de mai 1837.

ROI EDGARD (LE), opéra en cinq actes, musique de Lassen, représenté au théâtre de Weimar en mai 1857.

ROI ENZIO (LE), opéra allemand, musique de Abert, représenté à Stuttgard le 5 mai 1862. Le sujet est tiré d'un drame de Raupach.

ROI ET LA LIGUE (LE), opéra en deux actes, paroles de Théaulon et Armand Dartois, musique de Bochsa, représenté à l'Opéra-Comique le 22 août 1815.

ROI ET LE BATELIER (LE), opéra en un acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique de Rifaut et d'Halévy, représenté à l'Opéra-Comique le 3 novembre 1827.

ROI ET LE FERMIER (LE), comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, paroles de Sedaine, musique de Monsigny, représentée aux Italiens le 22 novembre 1762. Il s'agit d'un certain roi d'Angleterre qui s'égare à la chasse, reçoit un asile chez un inspecteur des chasses de la forêt, et, en récompense de l'hospitalité qu'il a reçue, favorise le mariage de cet inspecteur ou fermier nommé Richard, avec la gentille Jenny, que milord Lurewel voulait confisquer à son profit et qu'il avait même fait enlever. Le sujet, qui rappelle un peu la *Partie de chasse de Henri IV* de Collé, n'est pas compliqué, comme on le voit; c'est presque puéril; mais Sedaine savait si bien donner de la valeur aux scènes les plus familières, par le naturel de son dialogue et par la vérité du sentiment, que cette pièce pourrait être entendue avec intérêt. Quelques scènes pathétiques bien rendues faisaient déjà pressentir l'auteur du *Déserteur*, joué sept ans plus tard. Dans le premier acte, nous citerons le duo moitié comique moitié sérieux entre Richard et sa sœur Betsy, le récit fait par Jenny de son enlèvement; dans le second, le quatuor final, et dans le troisième, le joli trio : *Lorsque j'ai mon tablier blanc*, toute cette scène est charmante, et enfin les trois ariettes de Jenny, de Richard et du roi, qui ont chacune un caractère différent et bien exprimé.

ROI ET LE FERMIER (LE), opéra, musique de J. Michl, représenté à Munich vers 1777.

ROI LEAR (LE), opéra allemand, livret tiré de la pièce de Shakspeare, musique de André, représenté à Berlin vers 1780.

ROI MARGOT (LE), comédie en un acte avec des airs nouveaux, de Desvergers et G. Héquet, musique de M. Thys, représentée au théâtre de la Renaissance le 6 février 1839.

ROI RENÉ (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Belle et Sewrin, musique de L.-J.-F. Hérold, représenté à l'Opéra-Comique le 24 août 1824.

ROI THÉODORE À VENISE (LE), opéra héroï-comique en trois actes, livret traduit de l'italien par Moline, musique de Paisiello, représenté par l'Académie royale de musique le 11 septembre 1787. Ce célèbre compositeur avait écrit la partition de *Il re Teodoro*, à Vienne, pour l'empereur Joseph II. C'était un opéra-bouffe dans lequel se trouve un septuor admirable. La reine raffolait de cet opéra, qui fut joué pendant trois mois sur le théâtre de la ville de Versailles. Elle le fit représenter à la cour par Garat, Azevedo et Richer. Le public accueillit assez froidement le *Roi Théodore* à l'Académie de musique. (Voyez *Il Re Teodoro*.)

ROLAND, tragédie-lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli, représentée par l'Académie royale de musique devant sa majesté, le 18 janvier 1685, et à Paris le 8 février suivant. On n'a jamais autant célébré les douceurs de la paix que sous le règne de celui de nos rois qui a inauguré le système des longues et grandes guerres. Comme dans tous les prologues d'opéras, le poëte chante le plus grand des héros :

Qui fait cesser partout
La guerre impitoyable et ses fureurs affreuses.

Par une licence géographique et chronologique qui dépasse un peu les limites du genre, il met dans la bouche de Démogorgon et des fées les vers suivants :

Allons faire entendre nos voix
Sur les bords heureux de la Seine;
Allons faire entendre nos voix
Au vainqueur dont tout suit les loix.

Le sujet de la pièce est connu. Angélique, reine de Cathay, est aimée de Médor, officier d'un roi africain, et elle partage sa passion. Dans le premier acte, Roland, neveu de Charlemagne et le plus renommé des paladins, fait remettre à Angélique un bracelet d'un grand prix comme témoignage de son amour. Au deuxième acte, le théâtre représente la fontaine enchantée de l'Amour au milieu d'une forêt. Roland se présente pour voir Angélique; mais celle-ci met dans sa bouche un anneau dont la puissance magique la rend invisible. Roland, désappointé et désespéré, s'éloigne. Médor paraît; il ne

pense pas que la reine consente à accepter son cœur et sa main, il se lamente et tire son épée pour se tuer, et, s'adressant à la fontaine d'amour qu'il rend confidente de sa peine, il s'écrie :

Ruisseaux, je vais mêler mon sang avec votre onde,
C'est trop peu d'y mêler mes pleurs.

Angélique arrive à temps pour lui dire : *Vivez, Médor*. Ici se trouve une scène charmante dans laquelle Médor chante l'air remarquable : *Je vivrai, si c'est votre envie*. Angélique ne songe plus qu'à protéger son amant contre la fureur de Roland. Pendant que ce guerrier se berce des plus douces illusions ; elle se dérobe avec Médor à ses recherches, aux applaudissements du chœur :

Aimez, régnez en dépit de l'envie,
Goûtez les biens les plus doux de la vie :
La fortune et l'amour, la gloire et les plaisirs,
Peuvent-ils à jamais combler tous vos désirs.
Dans la paix, dans la guerre,
Dans tous les climats,
Jusqu'au bout de la terre,
Nous suivrons vos pas.

Puisse l'heureux Médor être un des plus grands rois,
Puisse-t-il rendre heureux ceux qui suivent ses lois.

C'est par cet épithalame, qui en vaut bien un autre, que se termine le troisième acte. Le quatrième est consacré au désespoir de Roland qui, au lieu de trouver celle qu'il aime au rendez-vous, lit gravés sur un arbre les vers qui expriment les amours heureux de Médor et d'Angélique. Des bergers, à qui il s'adresse, le confirment dans la pensée de son malheur et lui montrent le bracelet que la reine leur a laissé en reconnaissance de leurs soins. Roland devient fou. Le cinquième acte le représente endormi. Une symphonie aide à calmer ses sens agités. Les ombres des anciens héros paraissent et invitent Roland à prendre souci de sa gloire et à aller délivrer son pays. Roland sort de son assoupissement, revient à la raison et cède aux conseils et aux entraînements des Fées guerrières, de la Gloire, de la Renommée, de la Terreur et d'une troupe d'ombres de Héros qui répètent en chœur :

Ne suivez plus l'amour, c'est un guide infidèle ;
Non, n'oubliez jamais
Les maux que l'amour vous a faits.

Nous recommandons, dans la partition de Lulli, l'air de Médor :

Ah ! quel tourment,
De garder, en aimant,
Un éternel silence !
Ah ! quel tourment,
D'aimer sans espérance !

le duo pour soprano et ténor : *Vivez en paix ;* le duo d'Angélique et de Thémire :

Le secours de l'absence
Est un puissant secours.

l'invocation de Roland à la nuit ; dans le quatrième acte : l'air de Musette et le petit chœur de bergers, et la scène de folie de Roland ; et au cinquième, les airs de danse et le chœur guerrier final. Angélique et Médor occupent presque constamment la scène, et Roland a un rôle fort court. On n'a pas manqué d'omettre cette circonstance dans les parodies qui furent faites de cet opéra. On ne compte pas moins de six reprises de *Roland* depuis 1685 jusqu'à 1743. Le rôle d'Angélique a été tenu successivement par Mlles Desmatins, Journet, Antier et Le Maure ; celui de Thémire, suivante d'Angélique, par Mlles Armand, Poussin, Pelissier, Fel. Le rôle de Médor a été chanté par Poussin, Cochereau, Tribou et enfin par le célèbre Jélyotte. Celui de Roland a eu pour interprète Thévenard pendant quarante-deux ans. Ce chanteur ne fut remplacé par le sieur Chassé qu'à la sixième reprise, en 1743. Cet exemple de longévité lyrique est curieuse à constater. Il est vrai que les voix de basse-taille résistent plus longtemps que les autres aux fatigues de la scène. Louis XIV avait indiqué à Quinault le sujet de *Roland*. Lulli le regardait comme le meilleur de ses opéras.

ROLAND, opéra allemand, musique de Steffani, représenté à Hambourg en 1696.

ROLAND, opéra en trois actes, paroles de Marmontel, musique de Piccinni, représenté à l'Opéra le 27 janvier 1778. Piccinni était arrivé de Naples à Paris depuis deux ans, appelé par la reine Marie-Antoinette. Il ne savait pas un mot de français et il l'apprit en écrivant sa partition de *Roland* sur le nouveau poëme que Marmontel avait composé pour lui d'après l'ancienne pièce de Quinault. L'exemplaire de la partition que nous avons sous les yeux a une valeur historique. Il a appartenu à l'infortunée princesse de Lamballe, qui avait partagé les plaisirs délicats et élevés de la reine avant de partager ses douleurs jusqu'à la mort. Piccinni dédia sa partition à la reine en ces termes : « De tous les talents que votre majesté daigne animer de ses regards et faire fleurir autour d'elle, aucun n'a ressenti cette favorable influence aussi vivement que le mien. Transplanté, isolé dans un pays où tout était nouveau pour moi, intimidé dans mon travail par mille difficultés réunies, j'avais besoin de tout mon courage, et mon courage m'abandonnait. Un coup d'œil de Votre Majesté me l'a rendu. L'extrême désir de lui plaire, l'espérance d'y réussir, qu'Elle

a bien voulu m'inspirer, m'ont donné une force nouvelle ; mes inquiétudes se sont calmées, et ce travail, si épineux d'abord, n'a eu pour moi que des attraits. S'il a quelque succès, madame, je le devrai à vos bontés, comme la terre doit ses fruits aux rayons de l'astre du jour ; et vous consacrer cet ouvrage, c'est vous faire hommage de vos propres bienfaits. » *Roland* réussit malgré les intrigues des gluckistes. Les gens de goût comprirent que les formes de l'art musical pouvaient quelquefois serrer moins étroitement la pensée scénique et littéraire, de même qu'un ample vêtement peut entourer de plis ondoyants un corps bien proportionné et vigoureux. Un critique du temps traite la partition de *Roland* de chef-d'œuvre d'énergie et de sensibilité. C'est peut-être trop dire ; passe encore pour *Didon*. L'ouverture est intéressante ; l'andante de l'air de Médor : *Malheureux que je suis*, est plein de sensibilité ; le duo qui suit entre Angélique et Médor : *Soyez heureux loin d'elle*, offre de belles phrases, mais l'ensemble montre quelle était encore à cette époque l'inhabileté des maîtres à écrire des duetti. Le chœur : *Triomphez, charmante reine*, a obtenu un grand succès ; mais il n'a pas la noblesse de ceux de Lulli, ni même la puissance de rhythme de ceux de Rameau. Les airs de danse sont peu saillants. En revanche, le chœur des amants enchantés, qui ouvre le deuxième acte, est ravissant. Toute la scène de la fontaine est bien réussie. L'air d'Angélique : *C'est l'amour qui prend soin lui-même d'embellir ces paisibles lieux*, est le plus beau morceau de l'ouvrage. En signalant de nouveau l'air de Médor : *Je vivrai, si c'est votre envie*, nous ferons observer en passant que dans certaines éditions ce premier vers est ainsi dénaturé : *Je mourrai si c'est votre envie*, et que nous entendons depuis plus de quinze ans des chanteurs prêter avec le plus grand sangfroid cette affreuse envie à Angélique.

Je vivrai, si c'est votre envie,
Je vous vois, mon sort est trop doux ;
Mais s'il faut m'éloigner de vous,
Je ne réponds pas de ma vie.

Le chœur qui termine le deuxième acte. *Régnez en dépit de l'envie*, est bien traité. Le rôle de Roland a été écrit pour basse ou plutôt pour baryton. Ce personnage ouvre le troisième acte par l'air : *De l'aimable objet qui m'enchante*, suivi du duo : *Ah! d'un laurier immortel*. Ces morceaux, parfaitement écrits et accompagnés par les instruments avec beaucoup de goût, vous laissent froids et n'ont plus qu'un intérêt archaïque. Le compositeur se réveille dans la grande scène du désespoir de Roland. Si elle était bien chantée et bien jouée, elle produirait encore maintenant beaucoup d'effet. L'intermède des bergers est fade. La pastorale de *Roland* qu'on a jouée sur tous les clavecins est fort médiocre. En somme l'opéra de *Roland* renferme des beautés incontestables. Écrit avec plus de facilité et de pureté dans l'harmonie et les accompagnements que les ouvrages de Gluck, beaucoup mieux disposé pour les voix, il lui manque ce qui se trouve à forte dose chez son vigoureux rival, cette concision énergique, cet entraînement irrésistible, cette domination exercée par le génie, tout incorrect qu'il puisse être.

ROLAND À RONCEVAUX, opéra en quatre actes, paroles et musique de M. A. Mermet, représenté à l'Académie impériale de musique le 3 octobre 1864. De tous les guerriers que les légendes du cycle carlovingien ont rendus célèbres, le paladin Roland était le personnage le plus propre à figurer sur notre première scène lyrique. Il se présentait déjà entouré de l'auréole brillante des fictions de la poésie, et l'auteur du livret n'a eu qu'à disposer dans une suite de scènes les principaux épisodes du poëme en langue franco-normande de Théroulde, intitulé : *La chanson de Roland*.

Le comte Ganelon, envoyé en Espagne par Charlemagne, pour faire aux Sarrasins des propositions de paix commence par rendre la liberté à la fille de l'émir de Saragosse, Saïda, qu'il retenait prisonnière. Une belle châtelaine, Alde, éprise en secret des exploits de Roland, repousse les offres de Ganelon qui veut l'épouser malgré elle. Les deux femmes, qui se sont liées dans leur malheur par des sentiments d'amitié, se concertent pour empêcher cette union que doit bénir l'archevêque Turpin. Un violent orage force Roland à accepter l'hospitalité dans le château. Il est accueilli par Alde comme un libérateur, et il pourrait s'apercevoir de la passion qu'il inspire si son « cœur d'acier » n'était resté jusqu'alors volontairement inaccessible à l'amour. Apprenant que Ganelon veut opprimer une faible femme, il le provoque et lui ferait payer cher sa félonie, si l'archevêque n'arrêtait leurs bras au nom de Charlemagne. Ganelon se dispose à enlever la belle châtelaine ; mais Saïda vient au secours de son amie et lui offre, auprès de l'émir son père, un asile qu'elle accepte. Le se-

cond acte transporte la scène dans le palais de l'émir. Celui-ci se soumet en apparence aux conditions dictées par Charlemagne. Roland, malgré le serment qu'il a fait de ne jamais se laisser surprendre par l'amour, ne peut résister aux beaux yeux de la châtelaine. Ganelon, en proie à la jalousie et à la fureur, n'hésite plus à consommer la plus noire trahison. Il forme avec l'émir le dessein de surprendre le paladin dans le défilé de Roncevaux, Roland et les douze pairs conduisant l'arrière-garde de l'armée, qui doit quitter l'Espagne pour retourner en France.

La scène, au troisième acte, représente le vallon de Roncevaux. Le paladin raconte à l'archevêque Turpin comment sa fameuse épée Durandal est venue en sa possession et à quelle condition elle doit rester invincible. Il lui confesse qu'il n'est plus maître de son cœur. Turpin lui conseille de rester fidèle à son serment et d'oublier la femme dont il est épris. Roland est agité de mille pensées contraires; Alde n'a que lui pour protecteur, et il l'aime. Un pâtre vient annoncer que le val est cerné par les ennemis; les soldats francs accourent et crient à la trahison. Les douze pairs pressent Roland de sonner de son cor d'ivoire pour avertir Charlemagne du danger qui les menace. Le guerrier refuse :

Quelle honte m'est proposée!
Ne plaise à Dieu qui fit ciel et rosée,
Que pour des Sarrasins je sonne l'oliphant.

L'archevêque bénit les combattants, et tous se précipitent sur les pas de Roland.

Au quatrième acte, qui n'est à proprement parler qu'un tableau, Roland vient de tuer le traître Ganelon ; mais, mortellement blessé, c'est au milieu des cadavres qui jonchent la terre, qu'il sonne enfin de son cor d'ivoire; il succombe. Charlemagne apparaît au fond du théâtre pour voir le corps de son neveu emporté sur les boucliers. En présence d'un livret si bien conçu pour l'effet théâtral, il y a peu d'intérêt à en signaler les anachronismes et les inexactitudes historiques, à rappeler par exemple que ce furent les Vascons et non les Sarrasins qui exterminèrent l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne en 778.

L'opéra de M. Mermet a réussi de primeabord, grâce au caractère français et sympathique du sujet, et ensuite à la clarté du style musical, à l'allure martiale, franche et décidée des périodes mélodiques. On ne saurait assurément mettre Roland en parallèle avec les grands ouvrages du répertoire : la *Juive*, les *Huguenots*, *Guillaume Tell;* il ne saurait non plus soutenir la comparaison avec les principaux ouvrages de Donizetti, de Bellini, de Verdi, avec *Lucie*, la *Favorite*, *Norma*, le *Trouvère*. Mais il peut être classé au premier rang des opéras de troisième ordre, qui ont mérité du succès à cause de certaines qualités saillantes. Dans *Roland* on remarque peu ou point de situations tendres; il n'y a ni duos ni cavatines, ni même de ces ensembles à deux et trois mouvements qui sont pour l'auditeur une source d'impressions variées. L'inspiration du compositeur est entraînée comme fatalement vers l'accent guerrier, la force rhythmique et la sonorité. Le corps de l'ouverture est peu dessiné. Des appels fréquents de trompettes, une marche guerrière donnent le ton général de l'ouvrage. Les morceaux les plus saillants du premier acte sont : la *Chanson de Roland*, dite par un pâtre, et le finale, dont la mélodie est large et puissante d'effet : *Superbes Pyrénées.* Cette chanson de Roland n'a aucune couleur historique. Il semble qu'elle aurait dû fournir le thème principal de l'ouvrage. On sait le parti que Meyerbeer a tiré du *Choral de Luther* dans les *Huguenots.* La *Chanson de Roland*, que Taillefer entonna en 1066 avant la bataille d'Hastings, était une sorte de plain-chant d'un caractère héroïque et religieux, d'ailleurs très-favorable au développement musical. Dans le second acte, nous signalerons le chœur du complot : *Roncevaux, vallon triste et sombre*, dont la phrase mère est fort belle, mais qui est développée d'une manière insuffisante. Le troisième acte, qui a décidé du succès de l'œuvre, renferme de beaux fragments : la chanson mélancolique du pâtre, un chant de guerre, une farandole dont les ondulations serpentent dans la montagne et descendent sur la scène sur un motif de danse fort animé; la lecture de la devise gravée sur l'épée Durandal : *Je suis Durandal, du plus dur métal;* la scène de la confession, un bon trio entre Turpin, Roland et Alde, et le finale : *En avant! Montjoie et Charlemagne!* Les rôles de cet opéra ont été créés par Gueymard, Belval, Cazaux, Warot, Mme Gueymard et Mlle Camille de Maesen.

ROLAND'S KNAPPEN (DIE) [*les Ecuyers de Roland*], opéra en deux actes, paroles et musique de Dorn (Henri-Louis-Edmond), représenté au théâtre Kœnigstaedt avec quelques succès vers 1840.

ROLAND'S KNAPPEN (DIE) [*les Ecuyers de*

Roland], opéra allemand, musique de Lortzing, représenté à Leipzig, en mai 1849.

ROLLA, drame allemand, musique de Wraniczky, représenté à Vienne en 1785.

ROLLA, opéra italien, musique de Mabellini, représenté au théâtre de Carignan, à Turin, en 1840.

ROLLA, opéra italien, musique de Sarmiento, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1841.

ROMAGNESI, opéra en un acte, paroles de Lemontey, musique de Plantade, représenté au théâtre Feydeau le 3 septembre 1799.

ROMAN (LE), opéra en un acte, paroles de Gasse, musique de Plantade, représenté à Feydeau le 12 novembre 1800.

ROMAN COMIQUE (LE), opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. H. Crémieux et L. Halévy, musique de Jacques Offenbach, représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens le 10 décembre 1866. Il n'a guère été conservé de l'œuvre de Scarron que le titre et les noms de quelques personnages. On a applaudi plusieurs morceaux écrits avec verve par le compositeur, notamment le finale : *Exécutons presto, presto !*

ROMAN D'ELVIRE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Alexandre Dumas et de Leuven, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 24 février 1860. La donnée du livret est fort singulière et ne peut guère être résumée en quelques lignes. Gennaro, jeune fou, joueur et assez libertin, a refusé d'épouser sa fiancée. Celle-ci jure de se venger. Sous un travestissement de vieille à faire peur, et grâce à une bohémienne qui abuse de la crédulité de Gennaro, elle se fait épouser par lui dans un moment où il est ruiné et poursuivi par ses créanciers. Après une multitude d'incidents, d'épreuves et de scènes de magie blanche, Gennaro reconnaît qu'il est l'époux d'une femme charmante, jeune et belle. Il est guéri de ses erreurs. Cette pièce bizarre, moitié féerique, moitié réaliste, convenait au genre de talent de M. Ambroise Thomas, très-ingénieux, complexe dans ses effets, tout entier de nuances et de détails. Aussi la musique du *Roman d'Elvire* a-t-elle été trouvée très-intéressante. On a surtout remarqué le duo de la sorcellerie entre la marquise et la bohémienne, les couplets de Gennaro : *J'aime l'or*, et ceux du podestat : *C'est un Grec ;* le grand air de ténor et le finale du deuxième acte ; enfin la romance de Gennaro au troisième : *Ah! ce serait un crime.* Les rôles ont été créés par Montaubry, Crosti, Prilleux, Mlles Monrose et Lemercier.

ROMAN DE LA ROSE (LE), opéra en un acte, paroles de MM. Jules Barbier et Jules Delahaye, musique de M. Prosper Pascal, représenté au Théâtre-Lyrique le 29 novembre 1854. Le sujet est poétique, mais le dénoûment est trop peu vraisemblable pour émouvoir. Un pauvre garçon a vu sa bien-aimée épouser un baron pour obéir à son père. Il est devenu fou et amoureux des oiseaux et des fleurs. Quelques années se sont écoulées sans doute, car sa Marguerite est veuve, et elle parvient à rendre la raison au pauvre Daniel en se présentant à lui parée de la rose, objet de son culte symbolique. On a remarqué dans la partition le duo : *Eh quoi! pour une rose*, et une romance de soprano. Ce petit ouvrage a été chanté par Grignon, Mlles Bourgeois, Girard et Mme Meillet.

ROMANCE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Loraux jeune et Lesur, musique de Berton, représenté à l'Opéra-Comique le 26 janvier 1804.

ROMANCE OF A DAY (THE) [*le Roman d'un jour*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden de Londres en 1831.

ROMANI IN POMPEJANO (I) [*les Romains à Pompéi*], opéra italien, musique de Rota, représenté à Trieste en mai 1856.

ROMANINA, opérette anglaise, musique de Leslie, représentée au théâtre Anglais de Londres, vers 1830.

ROMANS (LES), ballet héroïque en trois et quatre entrées, paroles de Bonneval, musique de Niel, représenté par l'Académie royale de musique le jeudi 23 août 1736. La fiction et Clio forment le prologue ; la Bergerie, la Chevalerie, la Féerie sont les entrées de ce ballet. On y ajouta, le 23 septembre suivant, une quatrième entrée : le *Roman merveilleux.*

ROMANS (LES), opéra-ballet héroïque en quatre actes, paroles de Bonneval, remis en musique par Cambini, représenté par l'Aca-

démie royale de musique le 30 juillet 1776. Cet ouvrage n'eut que trois représentations. L'auteur réussit beaucoup mieux dans la musique symphonique. Plusieurs de ses quatuors figurent avec honneur à côté de ceux de Boccherini.

ROMANZIERA (LA), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1830.

ROMEA DI MONFORT, opéra italien, musique de Pedrotti, représenté à Vérone en 1846.

ROMEO, opéra italien, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à New-York vers 1826.

ROMEO ET GIULIA, opéra italien, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick en 1782.

ROMEO ET GIULETTA, opéra-séria en trois actes, de Zingarelli, composé et représenté à Milan en 1796, et à Paris le 16 décembre 1812. Mme Grassini, le célèbre chanteur Crescentini et Bianchi le chantèrent avec succès. On y distingue le duo : *Dunque mio ben*, pour soprano et contralto, et l'air célèbre : *Ombra adorata, aspetta*. L'empereur Napoléon Ier ne pouvait se défendre d'une certaine émotion lorsqu'il l'entendait chanter, surtout par Crescentini, qui obtenait un succès si extraordinaire avec cette mélodie, qu'il s'imagina de faire croire qu'il en était l'auteur. Cette fable rencontra quelque créance dans le public.

ROMEO E GIULETTA, opéra en trois actes, musique de Vaccaj, représenté à Milan en 1825, et au Théâtre-Italien de Paris le 11 septembre 1827. C'est un des meilleurs ouvrages de ce compositeur. La scène des tombeaux est un chef-d'œuvre. L'air : *Ah! se tu dormi svegliati*, est à la fois pathétique et passionné. On a substitué souvent cet acte au dernier des *Capuletti* de Bellini, lequel a été rendu faiblement par le compositeur.

ROMEO E GIULIETTA, opéra italien, musique de P.-C. Guglielmi, représenté en Italie vers 1816.

ROMÉO ET JULIETTE, opéra, musique de Benda, représenté à Gotha vers 1772.

ROMÉO ET JULIETTE, opéra, musique de Rumling, représenté au théâtre de la résidence de Karlsberg vers 1790.

ROMÉO ET JULIETTE, opéra en trois actes, paroles de M. de Ségur jeune, musique de Steibelt, représenté à Feydeau le 10 septembre 1793. Cet opéra, ayant été refusé à l'Académie de musique en 1792, les auteurs sacrifièrent les récitatifs, qu'ils remplacèrent par un dialogue en prose, et firent représenter la pièce à Feydeau. Elle eut un succès immense; qui aurait assuré au compositeur la plus belle carrière s'il eut su s'en montrer digne. Des effets pleins de puissance et d'originalité, une mélodie distinguée et abondante rendent légitime la vogue dont cette partition a joui. Mme Scio interpréta avec talent le rôle de Juliette. Nous remarquerons l'air de soprano : *Du calme de la nuit*, et l'admirable quatuor : *Grâces, vertus, soyez en deuil, Juliette, etc.*, qui est une œuvre de génie. Pendant cette année funèbre, trois ouvrages très-distingués ont été représentés et aucun n'est resté au répertoire, ce sont : le *Barbier de Séville* de Paisiello, la *Caverne* de Lesueur et *Roméo et Juliette* de Steibelt.

ROMÉO ET JULIETTE ou TOUT POUR L'AMOUR, comédie en quatre actes, paroles de Monvel, musique de Dalayrac, représentée à l'Opéra-Comique le 6 juillet 1792.

ROMÉO ET JULIETTE, opéra en quatre actes, paroles françaises de M. Ch. Nuitter, musique de Bellini, représenté à l'Opéra le 7 septembre 1859. Cette pièce est une traduction de *I Capuletti e i Montecchi*, représenté en 1833, avec Mlle Grisi et sa sœur aînée, Giuditta Grisi. Le troisième acte ayant été manqué par le compositeur, on lui substitua celui de l'opéra de Vaccaj, qui a continué depuis à être entendu dans l'œuvre de Bellini, sans que le public ait été suffisamment informé qu'il n'est pas de lui. C'est dans cet opéra que débuta Mme de Vestvali, la cantatrice la plus grande, sinon la plus grande des cantatrices. Sa voix ne manquait pas de charme, lorsqu'elle la ménageait. Gueymard, Marié, Mme Gueymard l'ont secondée dans les rôles de Juliette, de Tebald et de Capulet.

ROMÉO ET JULIETTE, opéra italien, musique de M. Marchetti, représenté sur le Théâtre-Communal de Trieste en novembre 1865.

ROMILDA, opéra italien, poésie de Charles Paganicesa, musique de Cordans, représenté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, en 1631.

ROMILDA, opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Parme vers 1811.

ROMILDA, opéra italien, musique de F. Hiller, représenté à Milan en 1839.

ROMILDA E COSTANZA, opéra italien, musique de Meyerbeer, représenté sur le théâtre Nuovo, à Padoue, le 19 juillet 1813.

ROMILDA ED AZZELINO, opéra italien, musique de Basevi, représenté au théâtre Alfieri le 11 août 1840.

ROMILDA ED EZELINDA, opéra en deux actes, musique de Joseph Bianchi, représenté au théâtre de Spolette en 1842.

ROMOLO, opéra italien, livret de Donato Cupeda, musique de Ziani, représenté à Vienne pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur Léopold Ier, en 1702.

ROMOLO, opéra italien, musique de Latilla et de Terradeglias, représenté à Rome en 1740.

ROMOLO ED ERSILIA, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Inspruck en 1765.

ROMOLO E REMO, opéra italien, livret de Strozzi, musique de Cavalli, représenté à Venise sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul en 1645.

ROMOLO E REMO PASTORI, opéra italien, musique de Giuseppe Galuppi, représenté à Mantoue en 1695.

ROMOLO E TAZIO, opéra italien, livret de Vincenzo Cassani, musique de Carlo-Luigi Pietragrua, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome à Venise en 1722.

ROMUALDO (S.), drame sacré, livret de l'abbé Romano Marighi d'Imola, musique de D. Bartolomeo Cordans, représenté à Venise en 1707, à Forli en 1708. Cet ouvrage fut exécuté, le 19 juin 1727, chez les moines Camaldules de Saint-Michel de Murano pour célébrer le septième centenaire de la mort du glorieux patriarche. On fit subir au poëme divers changements pour approprier les airs aux exigences de la musique.

ROMPONS! opérette en un acte, paroles de MM. Jantard et de Jallais, musique de M. Vogel, représentée aux Bouffes-Parisiens le 21 septembre 1857. Il est pénible de penser qu'un musicien du mérite de M. Vogel ait été réduit par l'état actuel de nos théâtres à écrire pour des pièces si puériles.

ROSA, opéra allemand, musique de Stunz, représenté à Munich en 1845.

ROSA BIANCA E LA ROSA ROSSA (LA) [*la Rose blanche et la rose rouge*], opéra italien, musique de Genoves, représenté au Théâtre-Italien, de Madrid, en 1831.

ROSA BIANCA E ROSA ROSSA, opéra-séria en deux actes, musique de J.-S. Mayer, représenté à Rome en 1814, et à Paris le 8 mai 1823.

ROSALIA DI S. MINIATO, opéra italien, musique de Cagnoni, représenté au théâtre Carcano, de Milan, en 1845.

ROSALIE, opéra-comique en un acte, musique de Schubert (Joseph), représenté à Schwedt en 1780.

ROSALINDA, opéra italien, musique de l'abbé Capelli, représenté au théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1692. Cet opéra fut joué à Rovigo sous le titre de *Erginia Mascherata*, en 1717.

ROSALINDA, opéra italien, livret de Marchi, musique de Ziani, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo à Venise en 1693, puis à Udine en 1695, et sur le théâtre de San-Fantime à Venise en 1710, sous le titre de *Erginia Immascherata*. Cet ouvrage eut un grand succès.

ROSALINDA, opéra anglais en trois actes, musique de Smith, représenté à Londres en 1739.

ROSALINDE ou **LE POUVOIR DES FÉES**, opéra allemand, musique de Hoffmeister, représenté à Vienne vers 1800.

ROSAMONDA, opéra italien, musique de Alary, représenté au théâtre de la Pergola, à Florence, le 10 juin 1840.

ROSAMONDA, grand opéra italien en trois actes, musique de Reichardt, représenté à Berlin en 1801.

ROSAMONDA D'INGHILTERRA, opéra italien en deux actes, livret de Romani, musique de Donizetti, représenté à Florence sur le théâtre de la Pergola en mars 1834. Le poëme est intéressant et renferme de beaux vers. L'air de Henri II est très-remarquable. C'est notre chanteur Duprez qui créa ce rôle. Mme Tacchinardi-Persiani chanta celui de Rosemonde. Le premier acte est celui qui est le mieux réussi et le plus riche en motifs mélodiques. Cet opéra a été donné à Naples, avec des morceaux nouveaux, sous le titre d'*Eleonora di Guienna*.

ROSAMONDE, opéra anglais, paroles d'Ad-

dison, musique de Clayton, représenté en 1707. Cet ouvrage tomba à la troisième représentation.

ROSAMONDE, opéra anglais, musique de Arne, représenté au théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1733, avec quelque succès. La partition n'offre qu'une suite de petits airs d'une assez bonne facture, mais dont la coupe est uniforme.

ROSAMONDE, opéra anglais, musique de Samuel Arnold, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1767.

ROSAMUNDE, opéra allemand, musique de Franz Schubert, représenté à Vienne le 20 décembre 1823. Il paraît que le livret n'était pas intéressant. La musique, qui n'a pas encore été gravée, doit être remarquable, à en juger par celle que nous connaissons de la *Croisade des dames*.

ROSAMUNDE, opéra allemand, musique de Schweitzer, paroles de Wieland, représenté à Dresde vers 1775.

ROSAMUNDE, mélodrame, musique de J.-C. Kaffka, représenté à Breslau vers 1782.

ROSANIE, comédie en trois actes, en vers libres, paroles de Devismes, musique de Rigel, représentée aux Italiens le 24 juillet 1780. Le sujet de la pièce est tiré d'un fabliau ancien, intitulé : les *Merveilleuses aventures de Richard et de son ménestrel*. Le compositeur a introduit dans sa partition un morceau dont les paroles et la musique sont attribuées au roi Richard : *Si tendre et jeune femelle*. Il est probable que les auteurs avaient choisi ce genre de pièce d'après l'exemple de Grétry ou pour se conformer à une mode du temps ; car on avait représenté, six mois auparavant, *Aucassin et Nicolette*, opéra également imité d'un fabliau du moyen âge. Rigel était un musicien de mérite, élève de l'illustre Jomelli, et sa musique religieuse était chantée avec succès au Concert spirituel.

ROSAURA, opéra italien, livret de Antonio Arcoleo, dit Candia, musique de Perti, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1689, à Bologne en 1692, à Brescia en 1694.

ROSAURA OVVERO AMORE FIGLIO DELLA GRATITUDINE, opéra italien, livret de Malvezzi, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1689.

ROSAURA, opéra italien, musique de Sarri, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1736.

ROSAURA FEDELE, opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Venise en 1753.

ROSBALE, opéra italien, musique de Porpora, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1737.

ROSE (LA), opéra en un acte, musique de Chapelle (Pierre-David-Augustin), représenté à la Comédie-Italienne en 1772.

ROSE BLANCHE ET LA ROSE ROUGE (LA), opéra-sérieux en trois actes, paroles de Guilbert-Pixérécourt, musique de Gaveaux, représenté à Feydeau le 20 mars 1809. Ce mélodrame ne tient pas ce qu'annonce son titre. Les personnages historiques de la guerre des Deux Roses n'y figurent même pas. L'intérêt de la pièce roule sur des incidents étrangers à la politique.

ROSE D'AMOUR ET CARLOMAN, opéra-comique en trois actes, paroles de Du Breuil, musique de Cambini, représenté à la Comédie-Italienne le 24 avril 1779.

ROSE D'ÉRIN (LA), opéra anglais, musique de Benedict, représenté à Londres en 1860 avec succès, puis à Brunswick en février 1863.

ROSE DE CASTILLE (LA), opéra anglais, livret traduit du *Muletier de Tolède*, musique de Balfe, représenté à Londres le 2 novembre 1857. Miss Pyne a chanté avec succès le rôle principal. Cet opéra a été repris en septembre 1862.

ROSE DE FLORENCE (LA), opéra en deux actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Biletta (Emannuele), représenté à l'Opéra le 10 novembre 1856. La donnée de la pièce n'est pas neuve. Elle convient peu d'ailleurs au grand opéra. Aminta, fille d'un riche orfèvre de Florence, doit épouser son cousin Theobaldo, qui l'aime passionnément; la cérémonie des fiançailles a lieu sans qu'aucun incident puisse faire présager une catastrophe ; mais, lorsque Aminta est retirée dans son appartement, le duc de Palma paraît à ses yeux et s'efforce de séduire la pauvre fille. Il offre de l'épouser; il fait briller à ses yeux l'éclat du rang, de la richesse. Il feint un désespoir profond et fait mine de se tuer. Aminta, éperdue, effrayée, arrête son bras et avoue, pour le duc, des sentiments dont elle ne comprend pas sans doute toute

la portée, mais dont il se prévaut pour préparer un enlèvement. Pendant qu'il s'est éloigné, Aminta se met en prières et finit par s'endormir. Le second acte est consacré au rêve d'Aminta ; elle se voit grande duchesse et entourée d'hommages. Un personnage masqué s'introduit au milieu de la fête. C'est Theobaldo. Il propose au duc de jouer contre lui cent mille écus, qu'il gagne, puis sa fortune entière, puis enfin la *rose* qu'il tient d'Aminta et qu'il porte sur son cœur ; il gagne tout. Le duc, furieux, tire son épée ; après un combat quelque temps douteux, Theobaldo reçoit le coup mortel. Aminta se précipite dans un abîme pour mettre fin à ses jours. Ici le rêve cesse ; le théâtre représente la chambre virginale d'Aminta. Elle est entourée de son père et de Theobaldo, et on se rend à l'autel. Quant au duc séducteur, il n'en est plus question. La partition de la *Rose de Florence* est écrite avec une facilité tout italienne, agréablement agencée pour les voix, instrumentée avec soin, mais dépourvue d'invention. On a entendu avec plaisir la sérénade chantée par le duc de Valence, le chœur des fiançailles, la canzonetta de la jeune fille, le grand duo de Theobaldo et d'Aminta : *Au loin gémit un pauvre père*, enfin l'air syllabique du majordome : *Pages, demoiselles*. Les rôles ont été chantés par Roger, Bonnehée, Dérivis, Mlle Moreau-Sainti.

ROSE DE PÉRONNE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Dennery, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 12 décembre 1840. Le livret de cet ouvrage a paru d'assez mauvais goût au public. La musique d'Adam a été applaudie, et Mme Damoreau a eu un beau succès. Mais il n'en a pas été de même du nom des librettistes annoncé à la fin de la première représentation. Le public de l'Opéra-Comique a voulu montrer en cette circonstance qu'il ne suffisait pas pour lui plaire d'avoir imaginé un imbroglio par trop invraisemblable et des situations équivoques. Nous citerons, parmi les morceaux saillants de la partition, les couplets chantés par Mme Damoreau et par Couderc ; un joli trio bouffe et un quatuor bien traité. L'instrumentation porte l'empreinte de cette manière légère et de cette ingéniosité qui tenaient lieu de style chez ce compositeur.

ROSE DE SAINT-FLOUR (LA), opérette en un acte, paroles de M. Michel Carré, musique de M. Offenbach. La soupe aux choux, qui est le mets de résistance de l'action, n'a pas été assaisonnée de sel attique. Marcachu, le chaudronnier, y a jeté un des souliers apportés en cadeau à Pierrette par son rival Chapaillon, en y ajoutant un paquet de chandelles en guise de lard. On sent assez le parfum de ce potage, rehaussé par une chanson auvergnate avec ce refrain connu :

> Nous étions ni hommes ni femmes,
> Nous étions tous des Auvergnats !

Chapaillon est le préféré de Pierrette. La colère de Marcachu, l'Achille de Saint-Flour, se manifeste par la destruction des meubles et de la vaisselle. Au milieu d'un tel vacarme, on a distingué avec quelque peine une romance et un duo final assez agréables. Cette opérette a été jouée par Pradeau, Petit et Mlle Schneider.

ROSE ÉPINE, opéra allemand, musique de M. Raff, représenté à Weimar le 24 mai 1856.

ROSE ET AURÈLE, opéra-comique en un acte, paroles de Picard, musique de Devienne, représenté au théâtre Feydeau le 8 août 1794.

ROSE ET COLAS, comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Sedaine, musique de Monsigny, représentée aux Italiens le 8 mars 1764. Cet ouvrage appartient à la première période du genre opéra-comique, que nous diviserions volontiers en trois époques distinctes, à cause du caractère des ouvrages qui ont exercé une influence sur l'ensemble des productions des compositeurs. Ainsi de 1757 à 1770, Duni, Philidor et Monsigny occupent la scène ; de 1770 à 1791, Grétry, Dezède et Dalayrac déploient leur génie, leur grâce ou leur sentiment dans des situations plus variées et plus émouvantes que celles traitées par leurs prédécesseurs. Enfin de 1791 à 1812, Kreutzer, Chérubini, Méhul élargissent encore le cadre de l'œuvre lyrique et lui donnent des développements magnifiques, mais excessifs. C'est à eux que s'arrête le mouvement progressif de l'ancien répertoire. Nicolo et Boieldieu, de 1812 à 1825, rentrent dans le genre de l'opéra-comique, mais en même temps inaugurent le répertoire moderne. Celui-ci ne tarde pas à s'enrichir des œuvres d'Hérold, d'Auber, d'Halévy et d'autres maîtres qui ont pratiqué largement l'éclectisme. On peut dire qu'à notre époque les genres sont absolument confondus. La liberté des théâtres aura pour conséquence de les rétablir au bout d'un certain temps, parce que l'esprit humain a be-

soin de catégories, d'ordre, de divisions dans ses plaisirs comme dans ses facultés. L'opéra-comique de *Rose et Colas* a joui d'une vogue qui ne s'explique que par le tour naturel du dialogue et de la musique ; car le fond de la pièce est très-léger et la mélodie fort peu originale. On l'a repris à l'Opéra-Comique récemment, et Montaubry a chanté avec succès le rôle de Colas. Nous citerons l'ariette : *Pauvre Colas*, chantée par Rose, ainsi que l'air, d'un seul mouvement, de la mère Bobi ; le duo : *Ah! comme il y viendra*, qui est comique, quoique d'un goût médiocre; l'air gracieux de Colas : *C'est ici que Rose respire*, et la chanson de Rose : *Il était un oiseau gris comme un' souris*, qui doit son effet à la scène amusante de la chute de Colas. C'est probablement à cette chute qu'a été dû le succès de la pièce.

ROSE LA MEUNIÈRE, opérette allemande, musique du baron de Lauer, représentée au théâtre de Hambourg en 1829.

ROSE ou **LOVE'S RANSOM**, opéra anglais, sujet imité du *Val d'Andorre*, musique de M. Hatton, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, le 25 novembre 1864.

ROSE ROUGE ET LA ROSE BLANCHE (LA), opéra allemand, musique de Seyfried, représenté en 1810.

ROSELINA, opéra italien, musique de Rovettino, représenté au théâtre Saint-Paul, à Venise, en 1664.

ROSEN HÜTCHEN (DAS) [*le Petit chapeau de roses*], opéra allemand, musique de Blum, représenté à Vienne vers 1817.

ROSENINSEL (DIE) [*l'Ile des roses*], opéra allemand, musique de Stegmann, représenté à Hambourg vers 1786.

ROSENMADCHEN (DIE) [*les Rosières*], opéra allemand, musique de Breuer, représenté à Cologne en 1839.

ROSES DE M. DE MALESHERBES (LES), opéra-comique en un acte, paroles de M. Delbès, musique de M. Jules Beer, représenté chez l'auteur le 17 janvier 1861, et la semaine suivante dans les salons de Rossini. On a applaudi l'introduction, la chanson du soldat et le trio final, morceau d'un véritable mérite. L'ouvrage a été chanté par Gourdin, Capoul et Mlle Mira.

ROSES ET LES ÉPINES DE L'AMOUR (LES), pastorale, musique de Stvelzel, représentée à Géra vers 1712.

ROSETTE, opéra, paroles de Breszner, musique de Bierey, représenté à Breslau vers 1806.

ROSIER (LE), opéra-comique musique de Bonesi, joué au théâtre de Beaujolais en 1782.

ROSIER (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Augustin Challamel, musique de M. Henri Potier, représenté à l'Opéra-Comique le 10 août 1859. Joué par Ambroise, Ponchard, Mlles Pannetrat et Marietta Guerra.

ROSIÈRE (LA), opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard en 1843.

ROSIÈRE DE QUARANTE ANS (LA), opérette, musique de M. Eugène Déjazet, représentée au théâtre Déjazet dans le mois de mai 1862.

ROSIÈRE DE SALENCY (LA), comédie pastorale en quatre actes, et depuis en trois (18 juin 1774), en vers, paroles de Masson de Pézay, musique de Grétry, représentée aux Italiens le 28 février 1774. Les idylles de Gessner étaient alors à la mode. Grétry eut à cœur de payer son tribut et d'en reproduire le caractère et le sentiment en musique. Il ne resta pas au-dessous de son modèle. Les mélodies sont suaves, touchantes et parfois d'une sensibilité exquise. Le cachet de simplicité pastorale qui caractérise cet ouvrage n'en exclut pas l'accent dramatique dans les situations principales. Nous citerons le duo : *Colin, quel est mon crime?* et la mélodie si populaire : *Ma barque légère*. Grétry fait observer avec beaucoup de justesse que le personnage Jean Gau, venant de sauver Colin du naufrage, ne songe pas à faire une image effrayante de la tempête, mais qu'il raconte avec rondeur et gaieté la belle action qu'il a faite; il ajoute que les musiciens prennent trop souvent au sérieux les récits terribles, qui perdent leur intérêt quand le danger n'existe plus, et que le plaisir du succès doit l'avoir en partie fait oublier. Nous ne pouvons résister au plaisir de citer l'observation suivante de Grétry : « Sans s'y porter en foule, le public a toujours vu avec satisfaction les représentations de la *Rosière;* il a repoussé les actrices dont les mœurs étaient peu régulières, lorsqu'elles se sont présentées pour remplir le rôle de Cécile; celles au contraire dont la sagesse embellissait le talent, ont

reçu des applaudissements flatteurs, surtout à l'instant du couronnement; ce qui prouve que les hommes rassemblés aiment la vertu, quoiqu'ils ne voulussent pas toujours se charger de rendre l'actrice vertueuse. »

ROSIÈRE DE SALENCY (LA), comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, paroles de Favart, musique de divers compositeurs, entre autres de Blaise et de Philidor, représentée aux Italiens le 25 octobre 1769 et le 14 décembre de la même année.

ROSIÈRE DE SALENCY (LA), opéra, musique de Saint-Amans, représenté à Bruxelles vers 1778.

ROSIÈRE RÉPUBLICAINE (LA) ou *la Fête de la Raison*, opéra en un acte, paroles de Sylvain Maréchal, musique de Grétry, représenté à l'Opéra le 26 décembre 1793. D'après les indications fournies par Grétry dans ses *Essais*, la partition n'en a pas été gravée. Il ne donne même pas la date de la représentation. Castil-Blaze l'établit à tort au 2 septembre 1794.

ROSIÈRE SUISSE (LA), opéra-comique en un acte, musique de Crémont, ancien chef d'orchestre des théâtres de l'Odéon et de l'Opéra-Comique. Ce petit ouvrage, dont le sujet est tout sentimental, a été joué à Caen au mois de mars 1834; c'est une composition légère, précédée d'une assez bonne ouverture.

ROSIÈRES (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Théaulon, musique de Hérold, représenté à Feydeau le 27 janvier 1817. La pièce est amusante, écrite avec esprit et belle humeur, c'est le premier ouvrage dramatique du compositeur, et on y trouve déjà plus qu'en germe les qualités qui l'ont élevé au rang des premiers compositeurs français. L'ouverture, les couplets de Florette : *De ce village tous les garçons*, le chœur final du premier acte; au second acte, les couplets de Mme de Mondor, la marche des gardes-chasse; le duo de Bastien et Florette, au troisième acte, sont les morceaux les plus saillants de l'ouvrage. Il a été repris au Théâtre-Lyrique le 5 juin 1860, avec Fromant, Ricquier-Delaunay, Gabriel, Mlles Girard et Faivre, et le 23 octobre 1866 au théâtre des Fantaisies-Parisiennes; mais l'exécution de cette partition, remplie de piquants détails d'orchestre, a été si faible que le public n'a pu que savoir gré au directeur de son intention.

ROSILDA, opéra italien, livret de Pedoni, musique de Polani, représenté sur le théâtre de Saint-Fantime, à Venise en 1707.

ROSILENA (LA), opéra italien, livret de Aurelio Aurelj, musique de D. Giambattista Rovettino, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1664.

ROSILENA ED ORONTA, opéra italien, livret de Giovanni Palazzi, musique de D. Antonio Vivaldi, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1728.

ROSIMONDA, opéra italien, livret du comte Girolamo Frigimelica Roberti, musique de Francesco Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1696.

ROSIMONDA, opéra italien, musique de Majocchi, représenté à la Scala de Milan, en 1831.

ROSIMONDA, opéra italien, musique de Coccia, représenté à Naples en 1831.

ROSIMONDA, opéra italien, musique de Lillo, représenté à Venise en 1838.

ROSIMONDA EN RAVENNA, opéra espagnol, musique de Porcel, représenté à la Corogne en 1844.

ROSINA, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Florence en 1815.

ROSINDA (LA), opéra italien, livret de Giovanni Faustini, musique de Francesco Cavalli, représenté sur le théâtre de Sant'-Apollinare, à Venise, en 1651.

ROSINE, opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1783.

ROSINE, opéra en trois actes, paroles de Gersain, musique de Gossec, représenté à l'Académie royale de musique le 11 juillet 1786. Malgré le mérite de la musique, cet ouvrage n'eut que peu de succès.

ROSINE ET ZELY, opéra-comique, musique de Leblanc, représenté au Théâtre comique et lyrique de Paris en 1790.

ROSITA, opéra en trois actes, musique de R. Genée, chef d'orchestre du théâtre, représenté à Mayence en février 1864.

ROSMENE, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Vienne vers 1742.

ROSMIRA FEDELE (LA), opéra italien,

livret de Silvio Stampiglia, musique de Leonardo Vinci, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1725. Cet ouvrage fut aussi joué sous le titre de *Partenope*.

ROSMIRA, opéra italien, livret de Stampiglia, musique de Giardini, représenté à Londres en 1757.

ROSMUNDA, musique de Brancaccio, représenté sur le théâtre de la Fenice, à Venise, vers 1825.

ROSSANA (LA), opéra italien, musique de Paër, représenté à Milan en 1795.

ROSSIGNOL (LE), opéra en un acte, paroles d'Etienne, musique de Lebrun, représenté à l'Académie royale de musique le 23 avril 1816. On ne s'expliquerait guère la vogue dont cet opéra a joui jusqu'en ces dernières années, autrement que par la nécessité de compléter une représentation, de faire entendre un acte d'opéra avant un grand ballet. Ces ouvrages très-courts sont rares au répertoire. On a longtemps donné le *Rossignol* à l'Opéra, afin de laisser les loges se garnir. Au début toutefois, le talent de vocalisation de Mme Albert Hymm et celui du flûtiste Tulou, ont dû contribuer à faire goûter cet opéra si médiocre dans lequel les deux virtuoses trouvaient l'occasion de se faire applaudir.

ROSSIGNOL ET LE CORBEAU (LE), opéra, musique de Weigl, représenté à Milan vers 1824.

ROSSIMANI À PARIGI (I) [*les Rossinistes à Paris*], musique de Louis Ronzi, représenté à Milan en 1838.

ROSVINA DE LA FORÊT, opéra napolitain, musique de Battista, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1845.

ROUND TOWER (*la Tour ronde*), opéra anglais, musique de Reeve, représenté à Londres en 1797.

ROTE KŒPPCHEN (DAS) [*le Chaperon rouge*], opéra allemand, musique de Ditters, représenté à Vienne en 1788.

ROTHE GEIST IN DONNERGEBIRGE (DER) [*l'Esprit rouge dans la montagne du Tonnerre*], opéra allemand, musique de Triebensée, représenté au théâtre de Schikaneder, à Vienne, en 1799. Cet opéra fut composé en société avec Seyfried.

ROUSSLAN ET LUDMITA, opéra russe en cinq actes, musique de Glinka, représenté à Saint-Pétersbourg en décembre 1858. A en juger par les fragments de musique de ce compositeur que nous avons entendus, à l'époque de l'exposition universelle, dans le palais de l'Industrie, la facture harmonique de cet ouvrage doit être conçue dans les idées nébuleuses de M. Richard Wagner.

ROVINATI (I), opéra italien, musique de Gassmann, représenté à Vienne en 1772.

ROWLAND FOR AN OLIVER (A) [*A bon chat, bon rat*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden en 1819.

ROXANA, opéra italien, musique de Lampugnani, représenté à l'Opéra italien de Londres, le 15 novembre 1743.

ROXANE, opéra, musique de Finger, représenté à la cour de Berlin en 1706.

ROYAL CHACE, OR MERLIN'S CAVE, intermède anglais, musique de Galliard, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1819.

ROYAL CRAVATE, opéra-comique en deux actes, paroles de M. le comte de Mesgrigny, musique de M. le duc de Massa, représenté à l'Opéra-Comique le 12 avril 1861. On a distingué dans cet ouvrage les couplets : *En avant!* et un ensemble bien traité : *Au joyeux repos;* le duetto comique : *O doux carillonnage*. Interprètes : Gourdin, Sainte-Foy, Prilleux, Mlles Henrion et Lemercier.

ROYAL NUPTIALS (*les Noces royales*), intermède anglais, musique de Bishop, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1816.

ROYAL RÉGIMENT (LE), opéra allemand, musique de Verdyen, représenté en Belgique vers 1860.

ROYAUME DE MAROC (LE), petit opéra allemand, musique de Wraniczky, représenté à Vienne vers 1793.

RUBANS (LES DEUX) ou LE RENDEZ-VOUS, opéra-comique en deux actes, paroles de Pariseau, musique de Deblois, représenté à la Comédie-Italienne le 11 août 1784.

RUBE ODER DIE BRUDERPROBE (DER) [*le Corbeau* ou *l'Epreuve du frère*], opéra allemand, musique de J.-P.-E. Hartmann, représenté à Copenhague en 1833.

RÜBENZAHL, OSSIA IL VERO AMORE,

opéra italien, musique de Schuster, représenté à Dresde en 1789.

RUBERTO, opéra italien, paroles de Adimari, musique de Alex. Melani, représenté à Florence en 1680.

RÜBEZAHL, opéra allemand, musique de Tuczek, représenté à Breslau en 1801.

RUBEZAHL, opéra allemand, musique de Weber, représenté à Breslau en 1805. Cet ouvrage fut d'abord représenté sous un nom supposé et n'eut pas de succès.

RUBEZAHL, opéra allemand, musique de Würfel, représenté au théâtre de la Porte de Carinthie, à Vienne, vers 1830.

RUBEZAHL, opéra romantique, musique de Conradi (Auguste), représenté à Berlin en 1847.

RUBEZAHL, opéra allemand, musique de M. de Flottow, représenté à Francfort le 30 novembre 1853. La scène se passe en Silésie, et le conte charmant de Musœus a fait les frais du livret. Cet opéra a été chanté par Mme Anschutz-Capitain et Mlle Hoffmann.

RÜEKFAHRT DES KAISERS (DIE) [*le Retour de l'empereur*], opéra allemand en un acte, musique de J.-N. Hummel, représenté à Vienne vers 1806.

RUGANTINO, mélodrame anglais, musique de Busby, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1805.

RUGGIERO, opéra italien, musique de Gandini, représenté au théâtre Royal de Turin vers 1725.

RUGGIERO, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1769.

RUGGIERO, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Milan en 1770.

RUGGIERO DI SANGINETTO, opéra italien, musique de M. Michele Sansone, aveugle de naissance, représenté à Naples en septembre 1859.

RUGGIERO E BRADAMANTE, opéra italien, musique de Schuster, représenté à Padoue en 1779.

RUINES D'ATHÈNES (LES), œuvre lyrique, musique de Beethoven. Cet ouvrage a été composé pour l'ouverture du théâtre de Pesth, sur un canevas de Kotzbue, vers 1820. Nous ne nous étendrons pas ici sur cet admirable ouvrage, qui n'est pas un opéra. Nous ne pouvons cependant pas nous empêcher de rappeler le duo pour soprano et basse, le chœur des derviches, si merveilleusement accompagné par l'orchestre, et la marche turque si originale.

RUINES DE BABYLONE (LES) [*suite de la Flûte enchantée*], opéra en deux actes, musique de Mederitsch et Winter, représenté à Vienne en 1797.

RUINES DE BABYLONE (LES), opéra russe, musique de Cavos, représenté à Saint-Pétersbourg en 1798.

RUINES DE PALUZZI (LES), opéra, musique de Romberg (André), représenté à Hombourg vers 1810.

RUINES DE THARAND (LES), opéra allemand, musique de W.-H. Heinze, représenté à Breslau en 1747.

RUINES DU MONT-CASSIN (LES), opéra-comique en trois actes, musique de Luce, représenté sur le théâtre de Douai dans le mois de février 1838.

RUNAL ou L'ESPRIT DU FEU, opéra-féerique, musique de Berlin, représenté à Amsterdam en 1844.

RUSE CONTRE RUSE (*List um list*), opéra-comique en un acte, livret tiré de la pièce française, musique de M. Schimon, représenté à Dolberan en août 1858. Chanté par André et Mme Ulrich. M. Schimon était alors accompagnateur au Théâtre-Italien de Paris. Cet ouvrage a été monté la même année à Dresde et joué avec succès, puis sur le théâtre Wilhemstadt, dans le mois de mai, à Berlin, en 1861.

RUSE D'AMOUR (LA), opéra-comique en un acte, musique de Chardiny, représenté au théâtre de Beaujolais en 1786.

RUSE D'AVEUGLES (LA), opéra, musique de J.-B. Mathieu, représenté à l'Institut des aveugles, rue Saint-Victor, le 2 nivôse an V.

RUSE INUTILE (LA), opéra-comique en deux actes, paroles d'Hoffmann, musique de Niccolò Isouard, représenté à l'Opéra-Comique le 30 mai 1805.

RUSES DE FRONTIN (LES), opéra en deux actes, musique de Champein, représenté au théâtre de Beaujolais vers 1783.

RUSES DE L'AMOUR (LES), opéra, musique de L.-C. Moulinghem, représenté en France vers 1790.

RUSSIA AFFLITTA E RICONSOLATA (LA); opéra italien, musique de Araja, représenté à Moscou en 1742.

RUTH, drame sacré, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1834.

RUY-BLAS, opéra italien, musique de Poniatowski (le prince), représenté au théâtre de Lucques en 1842.

RUY-BLAS, opéra en trois actes, musique de Besanzoni, représenté à Plaisance en 1843.

RUY-BLAS, opéra anglais, musique d'Howard Glover, représenté à Londres le 28 octobre 1861.

RUY-BLAS, opéra italien de Chiaramonte, représenté à Bilbao sous le titre de *Maria di Nermburgo* en 1862.

RUYNI BABILONU (*les Ruines de Babylone*), opéra polonais en trois actes, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie vers 1813.

RYNO, opéra allemand, musique de Hetsch, représenté au théâtre de la cour, à Stuttgard, en 1833.

RZYMOS WOBODZONY (*Rome délivrée*), opéra polonais en trois actes, avec chœurs, musique de Elsner, représenté avec succès à Varsovie en 1809.

S

SABINO E CARLOTTA, opéra italien, musique de J.-S. Mayer, représenté au théâtre San-Benedetto, à Venise, en 1799.

SABINUS, tragédie lyrique en quatre actes, paroles de Chabanon de Maugris, musique de Gossec, représentée à l'Académie royale de musique le 22 février 1774. L'épisode d'Eponine et Sabinus a fourni le sujet de cet ouvrage, qui fut promptement éclipsé par le succès de l'*Iphigénie* et de l'*Orphée*, de Gluck, représentés quelques mois après. Les premières représentations de *Sabinus* comptaient cinq actes; on en supprima un sans intéresser davantage le public. « C'est un ingrat, dit Sophie Arnould, de persister à s'ennuyer, quand on se met en quatre pour lui plaire. »

SABOTIERS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Pigault-Lebrun, musique de Bruni, représenté à Feydeau le 23 juin 1796. On signale aussi Charles Foignet comme l'auteur d'un opéra-comique portant ce même titre.

SABOTS (LES), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de Sedaine, musique de Duni, représentée aux Italiens le 26 octobre 1768. C'est une assez jolie bagatelle et bien traitée par l'élève de Durante. Cet ouvrage a été repris à l'Opéra-Comique le 6 juillet 1866.

SABOTS DE LA MARQUISE (LES), opéra-comique en un acte, paroles de MM. J. Barbier et M. Carré, musique de M. E. Boulanger, représenté à l'Opéra-Comique le 29 septembre 1854. La donnée de la pièce est bizarre et incongrue; les détails en sont amusants. Un baron, voisin de la marquise, fait cadeau à celle-ci d'une paire de sabots afin de la préserver des rhumes pendant ses promenades aux environs de son château. Un autre voisin lui envoie des bouquets et des vers. Le baron s'invite à déjeuner chez la marquise et se met à débiter tant d'extravagances et de grossièretés que la marquise le traite de rustre, tandis, qu'énumérant les défauts de sa belle, il lui prouve qu'elle n'est qu'une mijaurée. Peu après les rôles changent, le baron devient précieux et tendre, la marquise prend les airs hardis d'une soubrette. Tous deux se conviennent et s'épousent, et les deux domestiques de rigueur en font autant. La musique est agréable. La romance chantée par la marquise, sur Sylvandre, rappelle assez heureusement le style ancien. L'air : *Vive le veuvage* est vulgaire; mais les couplets de la soubrette : *Aimons qui nous aime*, sont charmants. Nous rappellerons encore l'air de chasse chanté par le baron; il est bien travaillé et ingénieusement imitatif; ainsi que le duo scénique du déjeuner. Quant aux couplets de Nicolas, ils ont été applaudis en raison de leur excentricité bouffonne. Les rôles ont été créés par Bussine, Sainte-Foy, Mlles Boulart et Lemercier.

SABOTS ET LE CERISIER (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Cazotte et Sedaine, musique de Gossec, représenté sur

le théâtre des Jeunes-Elèves le 13 décembre 1803.

SACCENTI ALLA MODA (I) [*les Savants à la mode*], opéra italien, musique de Neri-Bondi, représenté à Florence vers 1795.

SACERDOTESSA D'IRMINSUL (LA) [*la Prêtresse d'Irminsul*], opéra italien, musique de J. Pacini, représenté en Italie en 1824.

SACRIFICE (LE), opéra allemand en un acte, musique de Bierey, représenté à Breslau vers 1818.

SACRIFICE D'ABRAHAM (LE), mélodrame, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard vers 1828.

SACRIFICE D'ABRAHAM (LE), opéra en trois actes, musique de Blangini, représenté à Cassel en 1811.

SACRIFICE D'ABRAHAM (LE), opéra polonais en quatre actes, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1827.

SACRIFICE DES NYMPHES (LE), prologue danois, musique de Schulz, représenté à Copenhague en 1781.

SACRIFICE INTERROMPU (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de De Saur et de Saint-Genies, musique de Winter arrangée par Crémont, représenté à l'Odéon, où l'on chantait alors l'opéra, le 21 octobre 1824.

SACRIFIZIO (IL), opéra italien, musique de Della Viola, représenté dans le palais du duc François d'Este, à Ferrare, le 11 février 1554.

SACRIFIZIO D'ABRAMO (IL), drame sacré, livret de Francesco Manzoni, musique de Antonio Predieri, exécuté dans la chapelle de l'empereur Charles VI en 1738.

SACRIFIZIO D'ABRAMO (IL), opéra sacré, musique de Zoppi, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1767.

SACRIFIZIO D'ABRAMO (IL), opéra sacré italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1816.

SACRIFIZIO D'ABRAMO (IL), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1786.

SACRIFIZIO D'AMORE (IL), scène en forme de sérénade, musique de Draghi, exécutée à l'occasion des noces du duc de Bavière avec une archiduchesse d'Autriche, à Vienne, en 1685.

SACRIFIZIO D'EPITO (IL), opéra italien, musique de Carafa (Michel), représenté à Venise en 1819.

SACRIFIZIO D'EPITO (IL), opéra italien, musique d'Ellerton, représenté en Prusse vers 1835.

SACRIFIZIO DI CRETA (IL), opéra italien, musique de Winter, représenté à Venise en 1792.

SAENGERS FLUCH (DES) [*la Malédiction du poëte*], opéra allemand, livret tiré de la ballade d'Uhland, musique de M. Langert, représenté à Manheim en janvier 1865, et à Vienne le 1er décembre de la même année.

SAFFO, opéra italien, musique de Riario Sforza, écrit à Florence vers 1820.

SAFFO, opéra italien en trois actes, musique de J. Pacini, représenté au Théâtre-Italien le 15 mars 1842. Cet ouvrage avait été chanté quelques mois auparavant avec succès en Italie. L'accueil qu'on lui fit à Paris fut médiocre. Alcandre, grand-prêtre d'Apollon, jaloux de Phaon, qui est aimé de Sapho, parvient à les désunir. Pendant que Phaon célèbre son hymen avec une rivale, Sapho survient et, dans sa fureur, renverse l'autel sacré. Elle est condamnée à mort en raison de ce sacrilége. Alcandre veut alors la sauver. Une circonstance lui révèle que celle qu'il aimait d'un amour criminel est sa propre fille. La vengeance du peuple doit s'accomplir. La muse de Lesbos reçoit les honneurs triomphe pour prix de ses chants, et se précipite dans les flots du haut du rocher de Leucade. On voit que l'auteur du livret a imaginé une nouvelle version de l'histoire restée assez mystérieuse de Sapho. La musique est bien faite, mais elle manque d'originalité. Le deuxième acte renferme toutefois d'assez beaux morceaux ; nous signalerons particulièrement un chœur de femmes : *Al crin le cingete*, dont l'effet est plein de charme. En somme, les trois morceaux saillants de cet ouvrage sont l'adagio des deux femmes, le trio et le rondo final. Mario, Tamburini et Mme Grisi n'avaient pu préserver *Saffo* de l'indifférence publique ; voilà qu'en novembre 1863, Mlle Lagrua et Mme Grossi, secondées par le ténor Fabbris et par Cresci, chantent cet opéra avec succès à Barcelone et ailleurs. C'est probablement ce qui a décidé M. Bagier à exhumer cette partition en 1866, afin de faire valoir le beau talent dramatique de Mlle Lagrua.

SAFFO, OSSIA I RITI D'APOLLO LEUCA-

DIO, opéra-séria, musique de J.-S. Mayer, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1794.

SAFFO, opéra italien, musique de Ferrari (J.-B.), représenté à la Fenice de Venise en 1841.

SAGE DE L'INDOSTAN (LE), drame philosophique en un acte et en vers, musique de Fabre-d'Olivet, représenté à Paris en 1796.

SAGGIA PAZZIA DI JUNIO BRUTO (LA) [*la Prudente folie de Junius Brutus*], opéra italien, livret de Lotto Lotti, musique de Giammaria Ruggeri, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1698.

SAÏD OSSIA IL SERAGLIO (*Saïd ou le sérail*), opéra italien, musique de Paër, représenté à Venise en 1792.

SAIDAR, opéra en trois actes, musique de Marschner, représenté à Presbourg vers 1817.

SAINT-ANDRÉ ou L'ORPHELINE BRETONNE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Hippolyte Lucas, musique de M. Bazzoni, représenté sur le théâtre Beaumarchais (Opéra-Bouffe-Français), le 14 juillet 1849. La scène se passe au temps de la guerre de Vendée, pendant la Révolution, entre un officier municipal, lieutenant et aubergiste d'une part, et, d'autre part, un jeune émigré, cousin d'une jeune orpheline qu'il épouse. La musique de M. Bazzoni a paru bien faite et d'un effet agréable. Junca était chargé du rôle de l'aubergiste.

SAINT DAVID'S DAY (*le Jour de saint David*), farce anglaise, musique de Attwood, représentée sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1800.

SAINT-HENRI (LA), opéra en un acte, musique de Blangini, représenté au théâtre de la cour en 1825.

SAINT-LUC (LA), opéra national en un acte, paroles de M. Schepeus, musique de M. Van Hoey, représenté au théâtre flamand du Cirque, à Bruxelles, en avril 1865.

SAINTE CÉCILE, opéra-comique en trois actes, paroles de Ancelot et De Comberousse, musique de Montfort, représenté à l'Opéra-Comique le 19 septembre 1844. Carl Vanloo a représenté en sainte Cécile la jeune marquise de Gèvres, dont il est épris et qu'il protége contre les tentatives de séduction du marquis de Fronsac. Cette circonstance a fait donner à la pièce ce titre, qui ne répond nullement à l'ensemble de l'intrigue. La musique est bien faite et a été entendue avec plaisir. Le duo d'introduction entre Fronsac et la marquise est agréable : *Il lui disait : je vous adore.* Nous remarquerons le quatuor dit *de la Courtepaille*, la prière : *Reine du ciel, vierge divine*, et l'air de soprano du troisième acte, bien chanté par Mme Anna Thillon : *Je crois encore entendre.* C'est de la musique facile qui obtient un facile succès lorsque la pièce est amusante. Mais on se ferait volontiers une autre idée d'un ouvrage qui a pour titre le nom de la patronne des musiciens.

SAISONS (LES), opéra-ballet en quatre entrées, avec un prologue, par l'abbé Pic, musique de Louis Lulli et Colasse, représenté à l'Académie royale de musique le 18 octobre 1695.

SAISONS (LES), opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Victor Massé, représenté à l'Opéra-Comique le 22 décembre 1855. Le titre de la pièce n'est motivé que parce que le mariage de Simonne avec Pierre se prépare au temps de la moisson, est rompu pendant les vendanges, se renoue en hiver et est conclu au printemps. Il y a des détails réalistes de la vie des paysans que les auteurs auraient pu laisser au *Journal amusant*, parce que le public de l'Opéra-Comique ne s'y divertira jamais, fort heureusement. L'épisode de la cécité de Simonne n'a pas paru bien imaginé. La partition est la plus riche en motifs et en effets saillants de celles que le compositeur ait données au théâtre. L'ouverture a du caractère, surtout dans la première partie. Le chœur des moissonneurs : *Les blés sont coupés ;* l'air de chasse ; le chœur des vignerons ; les couplets du vin nouveau ; le tableau de la veillée d'hiver, où le compositeur a introduit les refrains populaires : *Il court, il court, le furet*, et *Nous n'irons plus au bois ;* enfin le chœur du printemps, forment la partie descriptive de l'ouvrage, et c'est la mieux traitée. Cependant la grande scène du finale du second acte est dramatique et fort belle Dans le même ordre d'idées, nous rappellerons aussi le duo du troisième acte entre Simonne et Pierre. Les rôles ont été créés par Bataille, Couderc, Sainte-Foy, Delaunay-Ricquier, Mlles Caroline Duprez et Lemercier.

SALADINO, opéra italien, musique de Vaccaj, représenté à Florence vers 1829.

SALEM, tragédie lyrique, paroles de Castelli, musique de J.-F. de Mosel, représentée au théâtre de la cour, à Vienne, en 1812.

SALLUSTIA (LA), drame italien, musique de Pergolèse, représenté sur le théâtre de San-Bartolomeo, à Naples, dans l'hiver de 1731.

SALOMON, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1703.

SALTIMBANCO (IL), opéra italien, musique de Pacini, représenté à Rome en juin 1858, et au Grand-Théâtre, à Venise, en mars 1859.

SALTO DI LEUCADE (IL) [*le Saut de Leucade*], opéra italien, musique de L. Mosca, représenté à Naples vers 1820.

SALVATOR ROSA, opéra allemand, musique de Rastrelli, représenté à Dresde en 1832.

SALVATOR ROSA, opéra italien, musique du maestro Bassi, représenté sans succès à Milan dans le mois de décembre 1837.

SALVATOR ROSA, opéra allemand, musique de Sobolewski, représenté à Kœnigsberg en 1848.

SALVATOR ROSA, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Grangé et Trianon, musique de M. Duprato, représenté à l'Opéra-Comique le 30 avril 1861. Parmi les morceaux agréables qui composent la partition, on a distingué la chanson de Salvator au premier acte : *Sans regret et sans envie;* le chœur dansé : *Au son des guitares et des tambourins,* et la chanson de l'ermite. Joué par Crosti, Warot, Nathan, Lemaire et Mlle Saint-Urbain.

SAMARITAINES (LES), grand opéra allemand, musique de Seyfried, représenté sur le théâtre Schikaneder, à Vienne, en 1806.

SAMORI, grand opéra allemand, musique de Vogler, représenté sur le théâtre An-der-Wien en 1803.

SAMSON, opéra sacré, musique de Graupner, représenté à Hambourg en 1709.

SAMSON, tragédie lyrique de Voltaire, musique de Rameau, écrite en 1732, non représentée.

SAMSON, opéra allemand, musique de Tuczek, représenté au théâtre de Léopoldstadt vers 1804.

SAN GUGLIELMO D'AQUITANIA, drame sacré, musique de Pergolèse, représenté dans le cloître de Sant'-Agnello-Maggiore, à Naples, dans l'été de 1731.

SAN PIETRO IN CESAREA (*Saint Pierre à Césarée*), opéra italien, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1735.

SANCHO-PANÇA DANS SON ÎLE, comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Poinsinet jeune, musique de Philidor, représentée aux Italiens le 8 juillet 1762.

SANCIA DI CASTILLA, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1832.

SANCIO, opéra allemand attribué à Keiser par les uns, à Telemann par les autres, représenté à Copenhague ou à Hambourg vers 1722.

SANGARIDO, opéra-comique en un acte, paroles de Panard et Pellissier, musique de Carafa, représenté à Paris le 19 mai 1827.

SANICO ET SINIDE, opéra, musique de C.-H. Graun, représenté à Brunswick vers 1728.

SANSONE drame sacré, musique de Basili, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1824.

SANSONE ACCECATO DA' FILISTEI (*Samson aveuglé par les Philistins*), oratorio, représenté chez les PP. de la congrégation de l'Oratoire, à Venise, livret de D. Bernardo Sandrinelli, musique du P. Francesco-Antonio Urio, mineur conventuel.

SANTA CECILIA VERGINE, drame italien, musique de Francesco Basili, représenté à l'Académie des Unissoni, à Pérouse, en 1796.

SANTA CHIARA (*Sainte Claire*), opéra en trois actes, paroles de Gustave Oppelt, musique de S. A. R. duc Ernest de Saxe-Cobourg-Gotha, représenté pour la première fois à Cobourg le 15 octobre 1854, et à Paris sur le théâtre de l'Opéra le 27 septembre 1855. Le livret a été primitivement écrit par Mme Birch-Pfeiffer. Une légende russe en a fourni le sujet. L'action se passe tour à tour en Russie et en Italie. Le czarewitch Alexis s'étant imaginé que la princesse Charlotte, sa femme, conspirait contre lui, lui a versé un breuvage empoisonné; mais la dose ayant été trop faible pour procurer la mort, la princesse se ranime sur son lit de parade. Un archimandrite l'enveloppe d'un voile, l'entraîne loin du palais. La pauvre femme se réfugie en Italie, dans un monastère où sous le nom de Sainte Claire, elle se fait, par ses vertus, une réputation de sainteté. Divers épisodes viennent atténuer un peu la couleur lugubre du sujet. Le second acte est

le plus remarquable. Il renferme un beau chœur sans accompagnement. La scène de l'enterrement est bien conçue. Les airs de danse au troisième acte sont aussi fort bien traités. L'ouvrage a été interprété par Roger, Merly, Belval, Coulon, Mmes Lafont et Dussy.

SANTA ELENA AL CALVARIO, opéra sacré, livret de Métastase, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1731. Les airs les plus intéressants de cet ouvrage sont les suivants : *Sacri orrori, ombre felici ;* le chœur *Di quanta pena è frutto; Veggo ben io, perchè; Raggio di luce; Del calvario già forger le cime; In te s'affida, e spera; In te s'ascose;* le duetto : *Dal tuo soglio luminoso; Si scuoterrano i colli; Sul terren piagata a morte; Dal nuvoloso monte ; Amor, speranza, e sede; Al fulgor di questa face.*

SAPHIR (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven, Michel Carré et Hadot, musique de M. Félicien David, représenté à l'Opéra-Comique le 8 mars 1865. Les librettistes ont dépecé la comédie du vieux Shakspeare : *Tout est bien qui finit bien*, et en ont assez facilement tiré une pièce amusante. Hermine, fille du médecin de la reine de Navarre, a sauvé l'enfant royal de Béarn. Pour lui prouver sa reconnaissance, la reine lui promet de lui accorder ce qu'elle demande, c'est-à-dire d'épouser le comte Gaston de Lusignan, son frère de lait, son ami d'enfance. Gaston, n'osant désobéir à son souverain, se résigne, mais abandonne aussitôt sa nouvelle épouse et part pour la guerre, lui jurant qu'elle ne deviendra sa femme que le jour où il lui mettra au doigt une bague ornée d'un saphir, que les comtes de Lusignan ont la coutume de donner à leur fiancée. Le deuxième acte nous transporte à Naples. Gaston fait la cour à une certaine Fiammetta, et, en compagnie de son page Olivier et du capitaine Parole, se livre à une existence assez désordonnée. Mais la pauvre Hermine arrive, conte son aventure à une duègne expérimentée, qui organise un rendez-vous nocturne dans lequel Gaston trouve, au lieu de Fiammetta, sa propre femme, qui obtient de lui par surprise le précieux saphir et retourne en France. Au troisième acte, tous les personnages se retrouvent au château du comte. Celui-ci, surpris de voir Hermine consolée de son veuvage et recevant d'assez bonne grâce d'ailleurs les hommages de jeunes seigneurs, sent naître en lui la jalousie. Il réclame ses droits ; mais il n'a plus en sa possession le saphir qu'à son tour la comtesse lui demande. Fiammetta et la duègne ne peuvent le lui rendre, et enfin c'est Hermine elle-même qui le lui montre à son doigt. La musique de cet ouvrage offre des morceaux charmants, mais aussi des parties auxquelles l'inspiration a fait défaut. Nous signalerons un très-beau chœur au commencement du premier acte ; un joli duo : *Le temps emporte sur son aile ;* une chanson pleine d'entrain de Fiammetta ; un bon quatuor scénique ; un chœur de matelots et la sérénade du ténor, dans le second acte. Enfin au troisième, l'air de danse béarnais et l'air du comte : *C'est pour vous seule, Hermine.* L'ouvrage a été fort bien chanté par Montaubry, Gourdin, Mlles Cico, Girard et Baretti.

SAPHIRA, opéra allemand, musique de Birnbach, représenté à Breslau vers 1783.

SAPHO, drame lyrique en trois actes, musique de J.-P.-E. Martini, représenté au théâtre Louvois en 1794.

SAPHO, opéra allemand, musique de Kanne, représenté à Vienne vers 1810.

SAPHO, opéra en trois actes, paroles de Empis et Cournol, musique de Reicha, représenté sans succès à l'Académie royale de musique le 16 décembre 1822.

SAPHO, opéra hollandais, paroles de Van Lennep, musique de Van Brée, représenté à Amsterdam le 22 mars 1834. Il fut accueilli avec faveur et joué dix-sept fois de suite ; ce qui est un fait mémorable dans les fastes du théâtre de cette ville.

SAPHO, opéra en trois actes, paroles de M. Emile Augier, musique de M. Gounod, représenté sur le théâtre de l'Académie nationale de musique le 16 avril 1851, et réduit à deux actes le 26 juillet 1858. La scène se passe à Mytilène, où Sapho règne par l'éloquence et la poésie, tandis que son cœur est dominé par sa passion pour Phaon l'indifférent. Sapho a pour rivale Glycère. Une conspiration, ourdie par Pythéas et le poëte Alcée, est découverte par la courtisane, et le sort de Phaon, l'un des conjurés, est dans ses mains. Armée de ce redoutable secret, elle obtient de Sapho de renoncer à Phaon, de le laisser fuir seul sa patrie, et de lui faire croire à sa propre inconstance. Au troisième acte, qui se passe sur le promontoire de Leucade, les proscrits, au nombre desquels se trouve Phaon, maudissent Sapho, qu'ils supposent être l'auteur de leur infortune ; mais Sapho est venue chercher en ce lieu le remède au mal qui la dévore. Elle a entendu

les imprécations de son amant et elle se précipite dans les flots. M. Augier traite les faits historiques à peu près comme le faisait Scribe. Il a réuni dans le même personnage les deux Sapho de l'antiquité. En outre, celle qui fut la contemporaine d'Alcée conspira avec ce poëte pour renverser le tyran Pittacus, au lieu de protéger celui-ci. Cet ouvrage fut le début de M. Gounod sur notre première scène lyrique. Il fut accueilli froidement par le public et très-chaleureusement ailleurs. La partition de *Sapho* est l'œuvre d'un excellent musicien, dont le goût est toujours fin et juste, les tendances élevées, et qui aspire à se faire dans l'histoire de l'art une place à part. C'est une noble ambition que justifient suffisamment plusieurs ouvrages distingués. On a remarqué au premier acte la romance : *Puis-je oublier, ô ma Glycère ;* le chant d'amour de Sapho : *Héro sur la tour solitaire*, suivi d'un beau finale qui a obtenu un grand succès. Le trio du second acte : *Je viens sauver ta tête*, est d'un bon sentiment dramatique. Le troisième acte offre quatre morceaux fort expressifs : une romance de Phaon : *O jours heureux ;* une élégie de Sapho; la chanson du pâtre : *Broutez le thym*, qui a un caractère fort pittoresque, et enfin les stances finales : *O ma lyre immortelle.* Cet opéra passe pour avoir été inspiré aux auteurs par Mme Pauline Viardot. Elle a interprété avec beaucoup de talent le rôle de Sapho. Celui de Glycère a été traduit par Mlle Poinsot. Gueymard, Brémond, Marié et Aymès ont chanté les rôles de Phaon, Pythéas, Alcée et du jeune pâtre.

SARA, opéra, musique de Lœwenskiold, représenté à Copenhague vers 1839.

SARA, opéra allemand, musique de Telle, représenté à Kiel au mois de juillet 1844, et dans l'année suivante à Cologne et à Leipzig.

SARA ou **LA FERMIÈRE ÉCOSSAISE**, comédie en deux actes, en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Collet de Messine, musique de Vachon, représentée aux Italiens le 8 mai 1773.

SARA, OVVERO LA PAZZA DELLA SCOZIA (*Sara ou la folle écossaise*), opéra en deux actes, musique de Gabrielli (le comte Nicolas), écrit pour le théâtre Calorino de Palerme, représenté le 30 mars 1843.

SARACENI IN CATANIA (*les Sarrasins en Sicile*), opéra italien, musique de Persiani, représenté à Padoue en 1832.

SARACENI IN SICILIA (I) [*les Sarrasins en Sicile*], opéra italien, musique refaite en partie sur un livret allemand par Morlacchi, représenté à Venise en 1827.

SARAH ou **L'ORPHELINE DE GLENCOÉ**, opéra-comique en deux actes, paroles de Mélesville, musique de Albert Grisar, représenté à l'Opéra-Comique le 26 avril 1836. Le sujet de cette pièce est tiré d'une chronique de Walter Scott. *Sarah* fut le début à Paris de Grisar comme compositeur dramatique, et de Mlle Jenny Colon comme chanteuse à l'Opéra-Comique. Le compositeur avait déjà donné le *Mariage impossible*, joué à Bruxelles. On remarque déjà dans cette partition l'habileté d'instrumentation que le musicien a déployée depuis dans ses charmants ouvrages.

SARDANAPALE, opéra en quatre actes, livret de M. Bogros, musique de Mme la baronne de Maistre. Cet ouvrage, connu aussi sous le nom de *Ninive*, a déjà préoccupé trop fortement les amateurs sérieux et plusieurs directeurs de théâtre, pour ne pas lui donner place dans ce *Dictionnaire lyrique*, d'autant mieux que la partition entièrement orchestrée a été déposée à l'Opéra, où son exécution a été plusieurs fois imminente, et que de nombreux fragments en ont été chantés dans les salons.

Le livret a été librement imité du *Sardanapale* de lord Byron.

Au premier acte, la scène se passe dans les jardins du satrape Arbace, dont on attend le retour; il revient de vaincre les Mèdes. Des esclaves grecques se réjouissent de leur liberté prochaine, qu'Arbace leur rend pour fêter sa victoire : une seule, Myrrha, éprise de Sardanapale, et maudissant son amour impie, ne prend point part aux jeux de ses compagnes. Elle sent que sa fatale passion l'entraîne à sa perte, et qu'elle ne reverra plus le ciel de la patrie. Une marche guerrière se fait entendre, Arbace arrive, ses soldats et les esclaves se livrent à des divertissements qui sont interrompus par l'entrée de Bélésis, grand-prêtre de Baal. Bélésis aspire au trône d'Assyrie et conspire contre Sardanapale ; un événement inespéré va servir ses projets. Sardanapale a séduit Nephté, prêtresse de Bacchus et fille d'Arbace, pendant l'absence de ce dernier. Bélésis, qui veut entraîner Arbace dans la conspiration qu'il trame, vient lui annoncer que Nephté ayant violé son serment de chasteté, est condamnée au supplice. Arbace, tout à sa fu-

reur, fera cause commune avec Bélésis, tandis que Myrrha, instruite de leurs projets, usera de sa liberté pour aller révéler à Sardanapale le péril qui le menace.

Au deuxième acte, on voit le péristyle du temple de Baal, sur les bords du Tigre. Les prêtres de Baal et le peuple sont réunis pour assister au supplice de Nephté. On l'amène voilée et entourée des prêtresses de Bacchus, qui pleurent sur le sort de leur compagne, tandis que les prêtres maudissent la coupable. Nephté, heureuse de donner sa vie à son amour, va mourir sans regrets. « Tu m'oublies, ma fille, » crie Arbace, qui, perdu dans la foule, a voulu assister à ce triste spectacle. Il serre une dernière fois sa fille sur son cœur, jure de la venger et s'arrache à ses bras. Nephté va entrer dans le temple où elle doit être immolée, quand soudain un chant joyeux se fait entendre et l'on voit passer sur le Tigre une barque richement pavoisée, portant Sardanapale, Myrrha et les courtisans. « Tu vois, dit Bélésis à Nephté, pour quel ingrat tu vas mourir; il t'oublie déjà, et c'est une esclave qui te succède dans son amour. — Laisse-moi vivre un seul jour pour me venger, dit Nephté. — Sardanapale ignore ton sort, répond Bélésis. Si tu veux, pendant la fête de Bacchus qu'on célèbre cette nuit, nous le livrer sans défense, enchaîné par l'ivresse, tu vivras. — Je le veux, dit Nephté. »

Le théâtre change. Sardanapale, dans les jardins de son palais, donne des ordres pour la fête de Bacchus; il demande à Myrrha si elle voudra s'y rendre; Myrrha répond qu'esclave, elle doit veiller sur les jours de son maître, que la conspiration qu'elle lui a dévoilée va éclater, et le conjure de sauver sa couronne; Sardanapale accueille par des plaisanteries insouciantes les prières de Myrrha. « Aime-moi, lui dit-il, et je ne redoute rien. — Je t'aimerai, lui répond Myrrha, quand tu seras roi par le cœur et digne de l'amour d'une Grecque. »

Le troisième acte se passe sous les voûtes du temple de Baal. Bélésis, sûr du triomphe, chante la victoire, et se voit déjà maître de l'Assyrie. Arbace, les satrapes et les prêtres conjurés le rejoignent pour préparer la conspiration qui doit éclater cette nuit même. Arbace, qui croit sa fille morte, s'emparera du palais laissé à la garde de Zamès, un satrape fidèle, et Bélésis se rendra à la fête pour entraîner dans son parti les derniers amis de Sardanapale. Tout est prêt, le succès est certain, et l'aurore éclairera la chute du tyran qui déshonore l'Assyrie.

Un deuxième tableau montre au spectateur un pavillon sur le Tigre; Sardanapale est couché sur un lit asiatique, couronné de roses et entouré de ses esclaves et de ses courtisans. Il chante sa vie heureuse, sans gloire, mais sans péril. La fête de Bacchus se célèbre, comme intermède, avec toute la pompe des anciennes Dyonisies; Bélésis et les prêtres y prennent part. Après le divertissement, Sardanapale, enivré par Nephté, blasphème et défie les dieux; la foudre gronde. Bélésis et Nephté, exploitant la terreur des courtisans, les soulèvent contre un roi qui attire sur eux le courroux céleste. Soudain le cri : aux armes! retentit. Myrrha et Zamès accourent; le palais est attaqué : ceux qui restent fidèles au roi se lèvent pour le défendre. Myrrha, dans un cri d'indignation, reproche à Sardanapale sa lâcheté au moment du péril. A ces mots généreux le roi s'éveille de sa torpeur; il arrache sa couronne de fleurs, demande une épée et s'élance au combat.

Au quatrième acte, Sardanapale est endormi, blessé, dans une salle de son palais. Nephté, déchirée par les remords et aimant plus que jamais le roi, accourt pour le sauver. Son père, heureux de la retrouver vivante, lui accorde la vie de Sardanapale; elle veut l'arracher par la fuite aux armes des conjurés. Sardanapale s'éveille; Nephté lui annonce sa défaite. « Alors, tu viens m'apprendre qu'il faut mourir, » dit Sardanapale. Désespoir de Nephté qui lui révèle sa trahison. « Je te pardonne; mais tes prières sont vaines, je dois mourir en roi. — Je te sauverai malgré toi, » dit Nephté en s'enfuyant. Une foule d'esclaves éplorés envahit la scène. Le Tigre est débordé, toute issue est fermée, il faut mourir. Sardanapale leur ordonne de préparer le bûcher splendide où il veut s'immoler. Demeuré seul : « Voici donc comme va finir le maître de l'Assyrie, dit-il, seul, sans amis, sans amour; tout m'abandonne, même Myrrha, » et, dans un chant douloureux, il pleure cet amour pur, son seul regret ici-bas. Puis il marche à la mort. « Pourquoi ne pas m'attendre, dit Myrrha qui se présente; j'ai promis de t'aimer quand tu serais roi; tu l'es aujourd'hui, et je viens mourir avec toi. » Sardanapale consent à ce sacrifice, et les deux amants chantent leur bonheur d'être unis par la mort; ils marchent au bûcher. Nephté, qui n'a pu sortir du palais pour implorer son père, rentre en scène. Cependant

l'Euphrate, furieux, ébranle les murailles; la scène se remplit de fugitifs. Tout à coup on entend hors de la scène le duo de Sardanapale et de Myrrha. Nephté, éperdue, tombe à genoux : « voilà mon châtiment, » dit-elle. Bientôt les murs de la salle, en s'écroulant, laissent voir, sur la tour de Nemrod, le bûcher où Sardanapale et Myrrha se tiennent embrassés; puis, sur les hautes murailles, les conjurés vainqueurs, qui entonnent un chant de triomphe auquel se mêlent les derniers adieux de Myrrha et de Sardanapale et les cris de désespoir de Nephté.

La partition renferme des morceaux remarquables, dont la mélodie est distinguée et l'harmonie toujours intéressante. Les situations sont exprimées avec force et vérité d'expression. Dans le premier acte, nous pouvons signaler l'air de Myrrha : *Sans moi, mes compagnes*, dont la mélodie est pleine de charme; le chœur dansé des esclaves : *Le soleil déjà colore*, et le finale à double chœur : *Dieu qui punit le crime;* dans le deuxième acte, la marche funèbre, le chœur de la barque : *Point de soucis moroses;* la romance : *Fille de Mytilène;* dans le troisième, l'air du grand-prêtre : *O nuit, qui sous tes sombres voiles*, dont l'andante est d'un beau caractère; le chœur de femmes : *Au son de la lyre;* enfin, au quatrième acte, une berceuse chantée par Nephté : *Il dort et la souffrance;* le duo de Nephté avec Sardanapale : *Grâce! pitié! je t'ai perdu*, et un autre duo : *Salut, bonheur céleste.*

C'est un opéra à grand spectacle, dont les épisodes se prêtent à la variété des décors et à la magnificence de la mise en scène. La musique dramatique de Mme la baronne de Maistre a obtenu les suffrages de juges autorisés, en attendant que le public soit admis à l'entendre et à en apprécier les qualités.

SARDANAPALE, opéra-comique, musique de Boxberg, représenté à Onolzbach en 1698.

SARDANAPALO, opéra italien, livret de Carlo Maderni, musique de Freschi (Jean-Dominique), représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1678.

SARGINES ou **L'ÉLÈVE DE L'AMOUR**, comédie lyrique en quatre actes, paroles de Monvel, musique de Dalayrac, représentée aux Italiens le 14 mai 1788. Cet ouvrage contient de fort jolies mélodies, entre autres : *Hélas! c'est près de toi, ô ma tant douce amie*, et *Si l'hymen a quelque douceur*, qu'on trouve attribuées par erreur à Paër dans plusieurs recueils, notamment dans les *Echos de France*. La facture de ces airs aurait dû révéler à la simple lecture l'auteur de *Nina*.

SARGINES, opéra en trois actes, musique de Steibelt, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1810.

SARGINO, opéra italien, musique de Paër, représenté à Dresde en 1803. Il n'a pas été traduit en français.

SARRASIN (LE), opéra-comique allemand en deux actes, musique de Georges Kastner, représenté à Strasbourg en 1834.

SARTE CALABRESI (LE), opéra italien, musique de Brancaccio, représenté sur le théâtre de la Fenice, à Venise, vers 1830.

SARTO DA DONNA (IL) [*le Tailleur pour dames*], opéra napolitain, musique de Valente, représenté à Naples, au théâtre Nuovo, le 12 juillet 1846.

SARTORE DECLAMATORE (IL) [*le Tailleur poëte*], opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Milan au printemps de 1804.

SATANELLA ou **LE POUVOIR DE L'AMOUR**, opéra anglais en trois actes, musique de Balfe, représenté au royal English opera, à Londres, le 20 décembre 1859.

SATIRES DE BOILEAU (LES), opéra-comique en un acte, musique de Steveniers, représenté au théâtre du Parc et à celui des galeries Saint-Hubert, à Bruxelles, vers 1850.

SATIRI IN ARCADIA (I) [*les Satyres dans l'Arcadie*], petit opéra pastoral, livret de Pietro Pariati, musique de Francesco Conti, représenté à Vienne en 1714, pour l'anniversaire de la naissance de l'impératrice Elisabeth, par ordre de Charles VI.

SAUETŒPFCHEN, etc. (*le Chevalier aux éperons d'or*), opéra romantique, musique de F. Glæser, représenté au Théâtre-sur-la-Vienne, à Vienne, en 1824.

SAÜL, mélodrame allemand, musique de Seyfried, représenté à Vienne en 1798.

SAÜL, opéra biblique en trois actes, paroles de Desprès, Deschamps et Morel, musique arrangée par C. Kalkbrenner et Lachnith, d'après Haydn, Mozart, Cimarosa et Paisiello, représenté à l'Opéra le 7 avril 1803, pendant la semaine sainte, pour tenir lieu des concerts spirituels, lesquels n'étaient pas encore rétablis.

SAÜL, opéra italien, paroles et musique de Mme Uccelli, représenté au théâtre de la Pergola, à Florence, le 21 juin 1830.

SAÜL, opéra allemand, musique de De Miltitz, représenté à Dresde en 1833.

SAÜL, opéra italien, musique d'Antonio Buzzi, représenté à Ferrare en 1843, et sur le théâtre Valle, à Rome, dans le mois de juin 1845. Cet ouvrage eut du succès.

SAÜL, opéra italien, musique de Speranza, représenté à Florence en 1844.

SAÜL ou **LA FORCE DE LA MUSIQUE**, drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig en 1776.

SAÜL, opéra italien, musique de Vaccaj, représenté à Milan vers 1830.

SAURINA, drame allemand, musique de Kessler, représenté à Vienne en 1826.

SAUT DE LEUCADE (LE) ou **LES DÉSESPÉRÉS**, opéra-comique, musique de Legat de Furcy, écrit à la fin du XVIIIe siècle (inédit).

SAUVAGES (LES), acte d'opéra-ballet ajouté aux *Indes galantes*, paroles de Fuselier, musique de Rameau, représenté le 10 mars 1736.

SAVETIER ET LE FINANCIER (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de Lourdet de Santerre, musique de Rigel, représenté à la Comédie-Italienne le 9 novembre 1778.

SAVIO DELIRANTE (IL) [*le Sage devenu fou*], opéra italien, musique de Carlo-Maria Ciari, représenté sur le théâtre public de Bologne en 1695.

SAVIO DELIRANTE (IL) [*le Sage devenu fou*], opéra italien, musique de Buini, représenté sur le théâtre Marsigli Rossi, à Bologne en 1726.

SAVOIARDA (LA) [*la Savoyarde*], opéra italien de Ponchielli, représenté à Crémone en février 1861.

SAVOIR-FAIRE (LE), opéra-comique en deux actes, musique de Gresnick, représenté au théâtre de la rue de Louvois, à Paris, en 1795.

SAVOYARD (LE), opéra allemand, musique d'Enckhausen, représenté à Hanovre en 1832.

SAXONIA, pièce allégorique, musique de Uber, représentée à Dresde en 1816.

SCALA DI SETA (*l'Echelle de soie*), sixième opéra composé par Rossini, alors âgé de vingt et un ans. Il fut représenté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, au printemps de 1812.

SCALTRA AVVENTURIERA (LA) [*la Fausse aventurière*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1786.

SCALTRA GOVERNATRICE (LA) [*la Gouvernante rusée*], opéra italien en trois actes mêlé de ballets, musique de Cocchi, représenté par l'Académie royale de musique le 23 mars 1753. Ce compositeur s'est distingué par sa verve comique dans le genre bouffe.

SCALTRO MILLANTATORE (LO) [*le Vantard rusé*), opéra italien, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1820.

SCANDERBEG, tragédie en cinq actes, paroles de Lamotte, avec un prologue de Laserre, musique de Rebel et Francœur, représentée par l'Académie royale de musique le 27 octobre 1735. Cet opéra n'a jamais été repris. Chassé, Tribou, Jélyotte, Dun, Mmes Eremans, Antier, Pellissier et Mlle Sallé en furent les principaux interprètes.

SCANDERBEG, opéra, musique du comte Laville de Lacépède, reçu à l'Opéra de Paris, en 1786, mais non représenté.

SCASSONE (LO) [*le Laboureur*], opéra en dialecte napolitain, musique de Vinci, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1720.

SCAVAMENTO (LO) [*la Mine*], opéra italien, musique de Palma, représenté en Italie vers 1800.

SCELTA D'UNO SPOSO (LA) [*le Choix d'un époux*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1775.

SCENA SENZA SCENA (LA) [*la Scène sans spectacle*], opéra italien, musique de Gnecco, représenté à Naples vers 1800.

SCEPTRE ET LA CHARRUE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Armand Dartois et Théaulon, musique de A. Piccinni, représenté à l'Opéra-Comique le 14 juillet 1817.

SCHAHABAHAM II, opéra-bouffe en un acte, paroles de MM. de Leuven et Michel Carré, musique de M. Eugène Gautier, représenté au Théâtre-Lyrique le 31 octobre 1854. Cette petite pièce est amusante. Mlle Olivette, la *Colombine* du théâtre de la foire Saint-Laurent, à la suite de je ne sais quelle aventure, est devenue captive du grand Schahabaham et habite le harem de Sa Hautesse. L'amoureux

Valentin a suivi les traces d'Olivette; il franchit les murailles du harem : il est pris. Après une longue délibération avec son ministre sur le châtiment à infliger aux coupables, le grand Schahabaham décide que l'un sera étranglé, l'autre noyée. Mais un autre personnage de la troupe du théâtre Saint-Laurent arrive; c'est le *père noble*, qui se dit astrologue. Il voit le péril des deux jeunes gens et s'adresse en ces termes à Schahabaham : « Glorieux pacha, la planète Vénus, qui a présidé à votre naissance, a présidé, quarante ans plus tard, à celle d'un autre homme, dont la destinée se trouve en conséquence liée à la vôtre. S'il est heureux, vous serez heureux; s'il n'a pas de quoi manger, vous aurez faim; s'il digère mal, vous aurez la colique; s'il meurt... — N'achève pas, s'écrie le pacha tout tremblant. Mais où est-il celui dont je dois partager le sort! — Je le cherche, » reprend l'astrologue. Celui-ci l'a bientôt trouvé dans la personne de Valentin qui, à partir de ce moment, est choyé, régalé, traité en grand seigneur et complétement heureux, sans comprendre la cause de ce caprice de la fortune. La musique est remplie de drôleries ingénieuses. Néanmoins il y a plusieurs morceaux sérieusement traités et toujours instrumentés avec goût ; ce sont d'abord la romance de l'astrologue :

Les favoris, comme les roses,
Vivent l'espace d'un matin.

Le quatuor; le trio : *A Paris! à Paris!* et un joli quintette. Cet opéra a été chanté par Junca, Leroy, Ribes, Allais et Mlle Girard.

SCHADENFREUDE (DIE) [*l'Envie*], opéra allemand, musique de André, représenté à Berlin vers 1780.

SCHADENFREUDE (DIE) [*l'Envie*], petit opéra allemand écrit pour des enfants, musique de Weimar, représenté à Erfurt vers 1764.

SCHÆFER ALS PILGRIME (DIE) [*les Bergers pèlerins*], opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté à Weimar vers 1780.

SCHAH VON SCHIRAS (DER) [*le Sultan de Schiras*], opéra allemand, musique de Ditters, représenté à Oels en 1795.

SCHATZGRABER (DER) [*l'Ingénieur*], opéra allemand, musique de Berlin, représenté à Amsterdam en 1841.

SCHATZKAMMER DES INKA (DIE) [*le Trésor de l'Inca*], opéra allemand sérieux, livret de Robert Blum, musique de Lortzing, non représenté.

SCHAUSPIEL DIRECTOR (DER) [*le Directeur de spectacle*], opéra-comique allemand en un acte, musique de W. Mozart, représenté à Schœnbrunn le 3 février 1786.

Ce petit ouvrage a été écrit pour être chanté par Mme Lange (Aloysia Weber), la belle-sœur de Mozart, Mlle Cavaglieri et le ténor Adamberger.

L'ouverture est composée avec cette facilité et cette pureté de style qui étaient devenues en quelque sorte la dernière manière du maître. Le sujet ne comportait pas de longs développements : deux mesures de huit croches données par les violoncelles, les altos et les bassons sur une tenue de la flûte servent de cadre à quelques phrases mélodieuses. C'est un morceau où règne l'unité sans monotonie. Le livret allemand a été immédiatement traduit en italien. Les personnages, Mme Herz, Mlle Silberklang, MM. Vogelsang et Puf sont devenus Dulcinea, Argentina, Ruosignuolo et Buffo. L'andante du premier air, celui de Dulcinea : *Suonar già l'ora io sento*, est délicieux. L'allegro offre des vocalises très-élevées. L'air suivant d'Argentina : *Caro amante il cor mi dice* n'est pas moins joli, ni écrit moins haut. Le terzetto : *Io son prima cantatrice*, dans lequel les deux virtuoses font assaut de vanité et de prouesses vocales, sous la direction de Rossignuolo, est un petit chef-d'œuvre. Comme dans le rôle de la *Reine de la Nuit*, dans la *Flûte enchantée*, écrit aussi pour Mme Lange, on y remarque des traits qui montent au contre-fa à l'aigu et encore dans un mouvement adagio. Les principaux mouvements de la musique se succèdent : l'andantino, l'andante, l'adagio, l'allegretto, l'allegro, l'allegrissimo; et le trio se termine piano, pianissimo, mancando, diminuendo, decrescendo et ritardando. Ce terzetto soutenu par un accompagnement délicieux est d'un grand intérêt musical; mais il exige des moyens vocaux assez rares, beaucoup de goût, enfin une interprétation excellente pour produire son effet. Le finale est assez développé.

L'empereur Joseph avait commandé cet ouvrage au compositeur pour le théâtre de la cour. Mozart écrivit une ouverture, deux airs, un trio et le finale. Quoique la partition renferme des idées charmantes, développées avec la grâce et la facilité qui lui étaient familières, on sent qu'il n'a pas attaché lui-même un grand intérêt à cette pièce de circonstance.

Sous le titre de l'*Impresario*, on a donné ce petit opéra aux Bouffes-Parisiens, avec un livret arrangé par MM. L. Battu et Ludovic Halévy.

SCHEERENSCHLEIFER (DER) [*le Rémouleur*], opéra allemand, musique de Henneberg, représenté à Vienne vers 1815.

SCHEIBENTONI, drame, musique de Chélard, représenté à Weimar en 1842.

SCHEIDWAND (DIE) [*le Mur mitoyen*], opéra allemand, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1806.

SCHERODIN UND ALMANZOR, opéra allemand, musique de Tayber, représenté à Vienne et à Léopoldstadt vers 1800.

SCHERZ, LIST UND RACHE (*Badinage, finesse et vengeance*), opérette allemande, musique de Winter, représentée à Vienne en 1784.

SCHERZI D'AMORE E DI FORTUNA (GLI) [*les Jeux de l'Amour et de la Fortune*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples en 1776.

SCHERZI DELLA FORTUNA (GLI) [*les Jeux de la Fortune*], opéra italien, livret de Aurelio Aurelj, musique de Caruso, représenté à Rome en 1784.

SCHERZI DI AMORE (GLI) [*les Jeux de l'Amour*], opéra italien, musique de Maggiore, représenté à Naples en 1762.

SCHERZI DI FORTUNA (GLI) [*les Jeux de la Fortune*], opéra italien, livret d'Aurelio Aurelj, musique de Andrea Ziani, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1662.

SCHIAVA (LA) [*l'Esclave*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1757.

SCHIAVA CIRCASSA (LA) [*l'Esclave circassienne*], opéra italien, musique de Rastrelli (Joseph), représenté à Dresde vers 1817.

SCHIAVA DI BAGDAD (LA) [*l'Esclave de Bagdad*], opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Reggio en 1838.

SCHIAVA DI DUE PADRON (LA) [*l'Esclave de deux maîtres*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Milan en 1803.

SCHIAVA FORTUNATA (LA) [*l'Heureuse esclave*], opéra italien, livret d'Andrea Moniglia, musique de Marc-Antonio Cesti d'Arezzo, mineur conventuel, représenté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise en 1674. La musique en fut refaite par Marc-Antonio Ziani, et sous cette nouvelle forme, cet ouvrage fut représenté à Vienne et ensuite à Bologne en 1680.

SCHIAVA FORTUNATA (LA) [*l'Heureuse esclave*], opéra italien, musique de Gianettini, représenté à Venise en 1693.

SCHIAVA FORTUNATA (LA), opéra italien, musique de Palma, représenté en Italie vers 1799.

SCHIAVA LIBERATA (LA) [*l'Esclave délivrée*], opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1766.

SCHIAVA LIBERATA (LA), opéra italien, musique de Schuster, représenté à Dresde en 1777.

SCHIAVA RICONOSCIUTA (LA) [*l'Esclave reconnue*], opéra italien, musique de Scolari, représenté à Venise en 1766.

SCHIAVI PER AMORE (GLI) [*les Esclaves par amour*], opéra-buffa en deux actes, musique de Mengozzi, représenté à Paris en 1790.

SCHIAVITÙ FORTUNATA (LA) [*l'Heureuse servitude*], opéra italien, livret du P. Fulgenzio-Maria Galazzi, dominicain, musique de Carlo-Francesco Pollaroli, représenté sur le théâtre de Sant' Angiolo, à Venise, en 1694.

SCHIFFBRUCH DER MEDUSA (DER) [*le Naufrage de la Méduse*], opéra en trois actes, musique de Reissiger, représenté à Dresde en 1846.

SCHIFFSPATRON, ODER NEUE GUTSHERR (DER) [*le Patron de navire, ou le Nouveau seigneur de village*], opéra allemand, musique de Ditters, représenté à Vienne en 1789.

SCHLAFTRANK (DER) [*le Narcotique*], opéra allemand, musique de Schmidt (Samuel), représenté à Kœnigsberg en 1792.

SCHLAFTRANK (DER) [*le Narcotique*], opéra allemand, musique de Tayber, représenté à Vienne et à Léopoldstadt vers 1800.

SCHLAFTRANK (DER) [*le Narcotique*], opéra allemand, musique de Bierey, paroles de Breszner, représenté dans plusieurs petites villes d'Allemagne vers 1806.

SCHLANGEN KŒNIGIN (DIE) [*la Reine des*

serpents], opéra allemand, musique de Kühmstedt, écrit à Weimar en 1832.

SCHLARAFFENLAND (DAS) [*le Päys des utopies*], opéra allemand, musique de Gerl, attaché au théâtre de Schikaneder, à Vienne représenté à Brünn vers 1794.

SCHLOSS AM RHEIN (DAS) [*le Château sur le Rhin*], opéra allemand, musique de E.-J. Otto, représenté à Dresde en 1838.

SCHLOSS LOWINSKY (*le Château de Lowinsky*), opéra allemand, musique de de Stunz, représenté à Vienne en 1826.

SCHMOLKE UND BAKEL, opéra-comique allemand, musique de Tauwitz, représenté à Riga en 1846.

SCHMUCKKÆSTCHEN (DAS) [*l'Ecrin*], opéra-comique allemand, musique de F.-A. Hiller, représenté au théâtre de Kœnigsberg en 1804.

SCHNITTER FREUDE (DIE) [*les Plaisirs de la moisson*], opéra allemand, musique de Ulbrich, représenté au théâtre de la cour de Joseph II en 1785.

SCHŒNE ARSENE (DIE) [*la Belle Arsène*], opéra allemand, musique de Seydelmann, représenté à Dresde vers 1773.

SCHŒNE HERBSTTAG (DER) [*le Beau jour d'automne*], opéra allemand en un acte, musique de Ditters, représenté à Oels en 1796.

SCHŒNE SCHUSTERIN (DIE) [*la Belle cordonnière*], petit opéra allemand, musique de Sussmayer, représenté au théâtre de Schikaneder, à Vienne, en 1792.

SCHŒNE SCHUSTERIN (DIE) [*la Belle cordonnière*], opéra allemand, musique de Gumbert, représenté au théâtre Kœnigstadt, à Berlin, en 1844.

SCHÖFFE VON PARIS (DER) [*l'Echevin de Paris*], opéra allemand, musique de Dorn (Henri-Louis-Edmond), représenté à Riga en 1838.

SCHÖFFE IM DORFE (DER) [*l'Echevin au village*], opéra allemand, musique de Dietter, représenté à Stuttgard vers 1782.

SCHOTTENBILD AN DER WAND (DAS) [*le Fantôme sur le mur*], opéra allemand, musique de Kallenbach, représenté en Allemagne vers 1799.

SCHRECKENSTEIN, drame en cinq actes, musique de Kastner, représenté à Strasbourg en 1830.

SCHULTHEISS VON BERN (DER) [*le Maire de Berne*], opéra allemand, musique de Conrad (Charles-Edouard), représenté à Leipzig en 1848.

SCHUSS VON GÆNSEWITZ, opéra allemand, musique de Zumsteeg, représenté au théâtre Ducal de Stuttgard vers 1792. Cet ouvrage n'a pas été gravé.

SCHUSTER FLINK (*le Cordonnier Flink*), opéra allemand, musique de Rieger, représenté à Brunn vers 1830.

SCHÜTZGEIST (DER), opéra allemand, musique de Ebell, représenté à Berlin en 1798.

SCHWARZE FRAU (DIE) [*la Dame noire*], opéra-comique allemand, musique de A. Müller, représenté à Vienne en 1826.

SCHWARZEN JÆGER (DIE) [*les Chasseurs noirs*], opéra allemand, musique de Neeb, représenté à Francfort en 1858.

SCHWÆRMENMÆDCHEN (DAS) [*la Fille volage*], opéra allemand, musique de Dorn (Henri-Louis-Edmond), représenté à Leipzig en 1832.

SCHWERT DER KŒNIGE (DAS) [*l'Epée du roi*], opéra allemand, musique de Fahrbach (Philippe), représenté à Vienne en 1845.

SCHWESTER VON PRAG (DIE) [*les Sœurs de Prague*], opéra-comique allemand, musique de W. Müller, représenté à Vienne vers 1795.

SCIALAQUATORE (LO) [*le Prodigue*], opéra italien, musique de Orlandini, représenté en Italie en 1745.

SCIMMIA RICONOSCENTE (LA) [*le Singe reconnaissant*], opéra italien, musique de Parisini, représenté à Fossano (Piémont), en 1838.

SCIOCCA PER ASTUZZIA (LA) [*la Sotte par malice*], opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Milan vers 1821.

SCIOCCA PER GLI ALTRI E L'ASTUTA PER SE (LA) [*la Sotte pour autrui et la fine mouche pour ses intérêts*], opéra italien, musique de Generali, représenté à Venise en 1811.

SCIOCCAGGINI DEGLI PSILLI (LE) [*les Balourdises occasionnées par l'herbe aux puces*], divertissement musical, exécuté à la cour de Vienne en 1686, livret du comte Niccolò Minato, musique d'Antonio Draghi.

SCIOCCO POETA (LO) [*le Poète maladroit*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1791.

SCIPION L'AFRICAIN, opéra, musique de Cousser, représenté à Hambourg en 1695.

SCIPION L'AFRICAIN, opéra allemand, musique de C.-H. Graun, représenté à Brunswick vers 1730.

SCIPIONE, opéra italien, musique de Hændel, représenté sur le théâtre de Hay-Market, par l'Académie royale de musique, à Londres en 1726.

SCIPIONE, opéra italien, musique de Araja, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1739.

SCIPIONE, opéra italien en trois actes, musique de Sarti, représenté à Venise en 1780.

SCIPIONE AFRICANO, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Cavalli, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1664, et avec succès pendant plus de quinze ans sur les principales scènes de l'Italie.

SCIPIONE AFRICANO, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Bianchi, représenté à Naples en 1787.

SCIPIONE AFRICANO, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Albertini, représenté à Rome en 1789.

SCIPIONE IL GIOVANE (*le Jeune Scipion*), opéra italien, livret de Francesco Bortolotti, musique d'Antonio Predieri, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1731.

SCIPIONE IN CARTAGINE (*Scipion à Carthage*), opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Padoue en 1770.

SCIPIONE IN CARTAGINE, opéra-sérieux, musique de Locchini, représenté à Parme vers 1780.

SCIPIONE IN CARTAGINE, opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1781.

SCIPIONE IN CARTAGINE, opéra italien, musique de Cercia, représenté à Naples vers 1790.

SCIPIONE IN CARTAGINE, opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Turin en 1815.

SCIPIONE IN CARTAGINE, opéra italien, musique de Mercadante, représenté au théâtre Argentina, à Rome, en 1820.

SCIPIONE NELLE SPAGNE (*Scipion en Espagne*), opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Scarlatti, représenté au théâtre San-Bartolomeo, à Venise, pendant le carnaval de 1714.

SCIPIONE NELLE SPAGNE (*Scipion en Espagne*), opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique d'Antonio Caldara, représenté à Vienne en 1722, à l'occasion de la fête de l'empereur Charles VI.

SCIPIONE NELLE SPAGNE (*Scipion en Espagne*), opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique d'Albinoni, représenté sur le théâtre de San-Samuele, à Venise, en 1724.

SCIPIONE NELLE SPAGNE (*Scipion en Espagne*), opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1746.

SCIPIONE PUBLIO CORNELIO, opéra italien, livret d'Agostino Piovene, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1712.

SCITI (GLI), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Milan en 1799.

SCITI (GLI), opéra italien, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Fenice, à Venise, en 1800.

SCITI (GLI) [*les Scythes*], opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Saint-Charles de Naples, dans l'automne de 1823.

SCOMESSA E MATRIMONIO (*Gageure et mariage*), opéra italien, musique de Rossi (Lauro), représenté au théâtre Nuovo de Naples, en 1831.

SCOMPIGLIO TEATRALE (LO) [*le Tumulte au théâtre*], opéra-bouffe en deux actes, musique du comte de Westmoreland, représenté à Florence en 1830.

SCOPERTA INASPETTATA (LA) [*la Découverte inattendue*], opéra italien, musique de Bigatti, représenté à Milan vers 1814.

SCOPRIMENTO INASPETTATO (LO) [*la Découverte inattendue*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1787.

SCUFFIARA (LA) [*la Gourmande*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1784.

SCUOLA DE' GELOSI (LA) [*l'Ecole des ja-*

loux], opéra-bouffe en deux actes, musique de Salieri, représenté à Milan en 1779.

SCUOLA DEGLI AMANTI (LA) [*l'Ecole des amants*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1782.

SCYLLA, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Duché, musique de Théobalde Gatti, représentée par l'Académie royale de musique le 16 septembre 1701.

SCYLLA ET GLAUCUS, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de d'Albaret, musique de Le Clair, représentée par l'Académie royale de musique le 4 octobre 1746. Mlle Fel joua le rôle de la nymphe et Jélyotte celui du dieu marin. Castil-Blaze et M. Fétis attribuent cet ouvrage à Leclerc, flûtiste de l'Opéra. Nous avons préféré nous en rapporter, en cette circonstance, à des témoignages plus anciens, à ceux des frères Parfaict (1767), et de La Borde (1780). Ce dernier semble avoir connu personnellement le célèbre violoniste, et après quelques détails particuliers sur sa vie et ses talents, « son opéra de *Scylla et Glaucus*, dit-il, n'eut pas un grand succès ; on y trouva cependant plusieurs morceaux excellents, qu'on a depuis insérés dans d'autres opéras et qui sont toujours entendus avec plaisir. » Ce témoignage d'un contemporain est concluant. C'est bien le cas de dire que ce qui vient de la flûte doit retourner au violon.

SDEGNI CANGIATI IN AMORE (I) [*le Dédain changé en amour*], opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Giuseppe-Maria Buini, représenté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, en 1725. Cet ouvrage fut donné en 1730 sous le titre de *l'Odio placato*, et sur le théâtre de San-Salvatore sous celui de *Duello d'amore e di vendetta*.

SDEGNI PER AMORE (GLI), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1776.

SECCHIA RAPITA (LA) [*la Cruche enlevée*], opéra italien en trois actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1772.

SECCHIA RAPITA (LA), opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Naples en 1787.

SECCHIA RAPITA (LA), opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Turin en 1793.

SECCHIA RAPITA (LA), opéra italien, musique de Celli, représenté à Venise en 1820.

SECHZEHN JAHRE (*Seize ans*), mélodrame allemand, musique de Leibrock, représenté à Berlin vers 1838.

SECRET (LE), opéra-comique en un acte, paroles d'Hoffman, musique de Solié, représenté au Théâtre-Italien le 1er floréal an IV (20 avril 1796).

La pièce est amusante, le dialogue spirituel. Valère s'est battu en duel et passe pour avoir tué son adversaire. Il est contraint de se cacher chez un ami qui, à cet effet, a disposé dans une chambre un panneau à coulisses qui s'ouvre et se referme souvent dans le cours de l'acte. Cet ami dévoué s'appelle Dupuis. Cécile, sa femme, ignore le secret de cette cachette. La conduite mystérieuse de son mari lui donne des accès de jalousie. Les circonstances amènent dans cette chambre Angélique, la jeune personne qui a été la cause du duel. Les deux amants reconnaissent leurs voix à travers la porte de la cachette. Cette porte s'ouvre pour donner passage à la belle Angélique, qui en sort presque aussitôt avec Valère, aux yeux étonnés de Cécile. Hoffman a semé de détails divertissants ce canevas un peu léger. La jalousie de Cécile et la niaiserie du valet Thomas donnent lieu à des scènes comiques. La musique est des plus plates. Cependant elle a plu beaucoup à l'époque de sa nouveauté. Nous ne citerons que la romance de Cécile : *Qu'on soit jaloux dans sa jeunesse ;* celle de Valère : *Je te perds, fugitive espérance ;* et celle de Dupuis, qui est devenue populaire : *Femmes, voulez-vous éprouver si vous êtes encore sensibles.*

Il paraît que Solié, qui jouait le rôle de Dupuis, le chantait à ravir. Ce qui a valu à ce petit opéra un succès prolongé, c'est d'abord le livret, qui est écrit avec talent, et ensuite l'interprétation de la musiquette de Solié par Martin, Dozainville et Mme Dugazon.

SECRET DE L'ONCLE VINCENT (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Henri Boisseaux, musique de M. Th. De Lajarte, représenté au Théâtre-Lyrique le 24 novembre 1855. La pièce est intéressante, tour à tour comique et sentimentale. La partition offre, entre autres jolis morceaux, la chanson de Marcel : *Bon travailleur,* et la romance : *Adieu, soyez dame et maitresse.* Interprètes : Meillet et Mlle Caye, qui a débuté dans le rôle de Thérèse. Cet ouvrage a eu soixante-dix représentations et a servi d'heureux début aux deux auteurs.

SEDAN CHAIR (THE) [*la Chaise à porteurs*],

opéra anglais, musique de Bishop, représenté au Wauxhall, à Londres, en 1832.

SEDECIA (*Sédécias*), drame sacré italien, livret d'Apostolo Zeno, musique d'Antonio Caldara, exécuté dans la chapelle de l'empereur Charles VI, à Vienne, en 1732.

SEDECIA, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1775.

SÉDÉCIAS, ROI DE JUDÉE, drame, musique de Eberlin (Jean), Cette partition a été exécutée en 1775 par les étudiants du couvent des bénédictins de Salzbourg.

SE DICENTE FILOSOFO (IL) [*le Soi-disant philosophe*], opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Milan en 1801.

SEEKADETTEN (DIE) [*les Aspirants de marine*], petit opéra allemand, musique de Chelard, représenté à Weimar en 1842.

SEGRETO (IL), farce, musique de J.-S. Mayer, représenté au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1797.

SEGRETO (IL) [*le Secret*], opéra-bouffe italien, livret de Romani, musique de Majocco, représenté à Turin en 1833.

SEGRETO (IL), opéra italien, musique de Mandanici, représenté au théâtre Carignano, à Turin, en 1836.

SEGUACI DI DIANA (LE) [*les Suivantes de Diane*], opéra italien, musique de Palma, représenté à Rome vers 1800.

SEI GIGLI (I) [*les Six lis*], tournoi musical composé à l'occasion des noces du prince de Parme Ranuccio II et de Marguerite de Savoie, par Francesco Berni, musique de Francesco Manelli, exécuté à Ferrare en 1666.

SEID ET PALMYRE, opéra hollandais en trois actes, musique de Cate (André Ten), représenté à Amsterdam vers 1830.

SEIGNEUR BIENFAISANT (LE), opéra en trois actes, paroles de Rochon de Chabannes, musique de Floquet, représenté à l'Académie royale de musique le 14 décembre 1780. On a promptement oublié cet ouvrage médiocre; mais la belle voix de baryton du jeune Lays et le talent que Mme Saint-Huberti déploya dans le rôle de Lise assurèrent le succès momentané de la pièce. On ajouta, en 1781, un acte intitulé : *la Fête du château*, et le 23 décembre 1782, un autre acte : *le Retour du seigneur dans ses terres*.

SEJANO MODERNO DELLA TRACIA (IL) **OVVERO LA CADUTA DELL' ULTIMO GRAN VISIRE**, opéra italien, livret de Girapoli, musique de l'abbé Rossi, exécuté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, en 1686. Cet ouvrage éprouva la disgrâce de n'être pas entendu jusqu'à la fin le soir de la première représentation.

SÉJOUR MILITAIRE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Bouilly et Dupaty, musique de M. Auber, représenté au théâtre Feydeau le 27 février 1813. Ce fut le début du compositeur sur cette scène qu'il a depuis occupée si brillamment et où il règne encore. Il avait alors trente-et-un ans. Le public accueillit froidement *le Séjour militaire*, ce qui détermina sans doute l'auteur de la musique à se tenir à l'écart de la scène pendant plusieurs années. Ce ne fut que sept ans plus tard qu'il obtint son premier succès. M. Auber a commencé sa carrière à l'âge où Rossini terminait la sienne.

SELENO, opéra italien, musique de Miari, représenté à Venise vers 1807.

SELEUCO, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Sartorio, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise en 1666.

SELEUCO, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1676.

SELEUCO, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Giovanni Zuccari, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1725.

SELEUCO, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Araja, représenté à Saint-Pétersbourg en 1744.

SELICO, opéra italien en trois actes, musique de Mengozzi, représenté au théâtre National, rue de Richelieu, en 1793.

SELICO, opéra italien en trois actes, musique de Gyrowetz, représenté à Vienne vers 1816.

SELICO ET BERISA, opéra allemand en quatre actes, livret de Kinderling, musique de Ebell, représenté à Berlin en 1798.

SELIMA AND AZOR (*Sélime et Azor*), opéra-comique anglais, musique de Linley, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1784.

SELTENE HOCHZEIT (DIE) [*la Noce extraordinaire*], opéra allemand, musique de Netzer, représenté au théâtre An-der-Wien, à Vienne, en 1846.

SELTENEN BRÜDER ODER DIE VIER ZAUBERKUGELN (DIE) [*les Frères bizarres* ou *les Quatre balles enchantées*], imitation de la *Flûte enchantée* de Mozart, musique d'Elsner, représentée à Brünn en 1792.

SELVA DI HERMANSTADT (LA), opéra semi-séria, musique de Frasi (Félix), représenté à la Scala de Milan en 1827.

SELVA INCANTATA (LA) [*la Forêt enchantée*], opéra-bouffe italien, musique de Righini, représenté à Berlin en 1802.

SELVAGGI (I) [*les Sauvages*], opéra italien, musique de Liverati, représenté à Londres vers 1814.

SELVAGGIA (LA) [*la Sauvagesse*], opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Rome en 1803.

SELVAGGIA (LA) [*la Sauvagesse*], opéra italien, musique de Coccia, représenté à Venise en 1814.

SELVAGGIO EROE (IL) [*le Héros sauvage*], tragi-comédie pastorale, livret du comte Girolamo Frigimelica Roberti, musique d'Antonio Caldara, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1707.

SÉMELÉ, opéra, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1681.

SÉMELÉ, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Lamotte, musique de Marais, représentée par l'Académie royale de musique le 9 avril 1709. Thévenard chanta le rôle de Jupiter, Mlle Journet celui de Sémelé. Les danseurs Balon et Pécourt se distinguèrent dans le ballet.

SEMIRAMIDE, opéra italien, livret de Moniglia, musique d'Andrea Ziani, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1671. Le poëme fut refait par Matteo Noris.

SEMIRAMIDE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Aldovrandini, représenté à Gênes en 1701.

SEMIRAMIDE, opéra italien, livret de l'abbé Silvani, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise en 1714.

SEMIRAMIDE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Caldara, représenté à la cour de l'empereur Charles VI, à Vienne, en 1725.

SEMIRAMIDE, opéra italien, livret de Silvani, musique de Vivaldi, représenté sur le théâtre archiducal de Mantoue dans le carnaval de 1732.

SEMIRAMIDE, opéra italien, livret de Silvani, musique de Araja, représenté à Saint-Pétersbourg en 1738.

SEMIRAMIDE, opéra italien, livret de Silvani, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1747.

SEMIRAMIDE, opéra italien, musique de Perez, représenté au théâtre Delle-Dame, à Rome, en 1750.

SEMIRAMIDE, opéra italien, livret de Silvani, musique de Jomelli, représenté à Plaisance en 1752.

SEMIRAMIDE, opéra, traduction de la pièce de Voltaire, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1754.

SEMIRAMIDE, opéra italien, musique de Sacchini, représenté au théâtre Argentina de Rome en 1762.

SEMIRAMIDE, opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise vers 1765.

SEMIRAMIDE, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Rome vers 1773.

SEMIRAMIDE, opéra italien en trois actes, musique de Salieri, représenté à Vienne en 1784.

SEMIRAMIDE, opéra italien, musique de Prati, représenté à Florence en 1785.

SEMIRAMIDE, opéra italien, musique de Mortellari, représenté à Milan en 1785.

SEMIRAMIDE, opéra italien, musique de Gyrowetz, représenté à Londres vers 1790.

SEMIRAMIDE, opéra italien, musique de Nasolini, représenté au théâtre Argentina de Rome en 1792.

SEMIRAMIDE, opéra-séria, musique de Himmel, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, le 12 janvier 1795.

SEMIRAMIDE (LA), opéra, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1798.

SEMIRAMIDE, opéra, musique de Cimarosa, représenté au théâtre des Florentins, à Naples, en 1799.

SEMIRAMIDE, opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Lisbonne en 1802.

SEMIRAMIDE IN INDIA, opéra italien, livret de Bisaccioni, musique de Sacrati, représenté au théâtre San-Cassiano de Venise en 1648.

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Vinci, représenté à Rome en 1723.

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Niccolò Porpora, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1729, et à Brescia, avec quelques changements dans la musique des airs, en 1735.

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA (LA), opéra italien, paroles de Métastase, musique de Gluck, représenté à Vienne en 1748. C'est dans cet ouvrage que Gluck opéra la transformation de son style. Il était venu à Paris deux années auparavant et il y avait entendu les opéras de Rameau. L'ampleur du style, la noblesse du récitatif, la vérité de l'expression, en un mot les qualités de la tragédie lyrique ont dû frapper nécessairement une imagination aussi impressionnable que la sienne et décider de la direction de son génie. Cette circonstance n'a pas encore été relevée. Je crois être dans la vérité en lui donnant de l'importance. Il y a loin en effet de l'*Artamene*, représentée en 1744, et que Hændel trouvait détestable, à la *Semiramide*. Voici l'indication des morceaux importants de cet ouvrage : *Non so, se più t'accendi; Torrei spiegar l'affano; Che quel cor, quel ciglio altero; Bel piacer saria d'un core; Se intende si poco; Ei d'amor quasi delira; Ah non è vano il pianto; Talor se il vento freme; Tu mi disprezzi, ingrato;* le chœur : *Il piacer, la gioia scenda; Voi, che le mie vicende; Saper bramate; A te risorge accanto; Il pastor, se torna Aprile; Vieni, che in pochi istanti; L'eterne tue querele;* le duetto : *Crudel! morir mi vedi; In mezzo alle tempeste; In braccio a mille furie; Or che siolta è già la prora; Fuggi dagli occhi miei; Odi quel fasto; D'un genio, che m'accende; Sentirsi dire,* et le chœur final : *Viva lieta, e fia regina.*

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Venise en 1753.

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Traetta, représenté à Parme en 1765.

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Sarti, représenté à Venise en 1768.

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA, opéra italien, paroles de Métastase, musique de Meyerbeer, représenté au théâtre Royal de Turin en 1819.

SÉMIRAMIS, opéra allemand, musique de Strungk, représenté à Hambourg vers 1684.

SÉMIRAMIS, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Roy, musique de Destouches, représentée par l'Académie royale de musique le 4 décembre 1718. Le prologue a pour sujet l'éducation d'Hercule. Mlle Antier joua le rôle de Sémiramis, Thévenard chanta celui de Zoroastre, Cochereau se fit applaudir dans celui de Ninus; mais cet ouvrage ne fut pas repris.

SÉMIRAMIS, opéra italien, musique de Aliprandi, représenté à la cour de Bavière en 1740.

SÉMIRAMIS, opéra en trois actes, paroles de Desriaux, d'après la tragédie de Voltaire, musique de Catel, représenté à l'Opéra le 3 mai 1802. Ce compositeur venait d'écrire son traité d'harmonie dont le système contrariait les habitudes anciennes. Il était le professeur le plus influent du Conservatoire récemment organisé, et les réformes qu'il avait fait adopter dans l'enseignement lui avaient suscité des adversaires assez nombreux. Une coterie se déchaîna contre sa partition lorsqu'elle fut exécutée. Au lieu de l'écouter, de la comprendre, d'admirer les formes distinguées de la mélodie et la pureté de l'harmonie, on déclara que c'était de la musique savante, et le public le crut sans y aller voir. *Sémiramis* se traîna pendant deux ans et ne dépassa guère vingt représentations. Nous signalerons particulièrement l'air remarquable : *Que l'éclat de votre naissance* et des chœurs magnifiques. L'opéra de *Sémiramis* obtint une mention très-distinguée dans la liste des prix décennaux institués par Napoléon Ier. Les opéras de la *Vestale* de Spontini, et de *Joseph* de Méhul, furent choisis pour les premier et second grands prix. Les *Deux journées* de Cherubini, *Montano et Stéphanie* de Berton, *Ariodant* de Méhul, et l'*Auberge de Bagnères* de Catel, obtinrent des mentions très-honorables. Le jugement de la postérité a ratifié le choix du jury; tous ces ouvrages sont remarquables.

SÉMIRAMIS, opéra-séria en deux actes, livret de Rossi, musique de Rossini, représenté pour la première fois sur le théâtre de la Fenice, à Venise, pendant la saison du

carnaval de 1823, et à Paris le 8 décembre 1825. Ce chef-d'œuvre fut le dernier ouvrage que Rossini écrivit en Italie; il était conçu d'après un plan très-vaste et trop chargé de richesses musicales pour les oreilles italiennes de cette époque. *Sémiramis* est l'ouvrage le plus considérable de la seconde manière de Rossini. Après l'avoir composé, il se sentit naturellement entraîné vers d'autres cieux et d'autres sources d'inspiration. Après un long succès sans interruption au Théâtre-Italien, où les interprètes les plus renommés du célèbre duo furent Mmes Sontag et Pisaroni; *Sémiramis* fit enfin son apparition à l'Académie impériale de musique le 4 juillet 1860. Méry fit la traduction du livret de Rossi et le mit en quatre actes. Carafa adapta les récitatifs à la scène française et composa la musique du ballet. Les décors reproduisirent très-heureusement des figures et des ornements empruntés au musée assyrien. L'exécution fut remarquable, et les sœurs Carlotta et Barbara Marchisio y acquirent leur réputation. L'ouverture de *Sémiramis* est une des plus belles conceptions que l'imagination musicale puisse produire. Dans tout l'ouvrage l'expression dramatique, passionnée, quelquefois terrible vient se joindre à la grâce italienne. Malgré le charme des traits de vocalisation encore très-fréquents dans cette œuvre, il y a déjà des accents caractérisés, une certaine couleur locale qui font de cet opéra un type singulier de l'alliance des deux écoles italienne et française. L'introduction et le chœur : *Belo si celebri* inaugurent largement le drame puissant qui va se dérouler. Le trio : *Là dal Gange,* chanté par Idrène, Oroes et Assur, est surtout remarquable par l'originalité du rhythme et la force de l'expression, que n'affaiblissent en rien les arabesques, les ornements variés de la vocalisation italienne. Après le quatuor *Di tanti regi et popoli*, encadré dans un chœur dont la sonorité est habilement conduite, on remarque la cavatine d'Arsace : *Ah quel giorno ognor ramento* et le duo d'Arsace et d'Assur : *Bella immago degli Dei.* L'air de Sémiramis : *Bel raggio lusinghier* a toujours été le plus applaudi, parce qu'il se prête merveilleusement à la virtuosité vocale. Que dirons-nous du duo que la reine chante avec Arsace : *Serbami ognor si fido?* sinon qu'il est le type, le modèle le plus parfait du style dramatique italien réunissant à la fois le pathétique, la grâce et l'effet des timbres variés de la voix de femme. Quant au final du premier acte, c'est assurément la page musicale la plus grandiose que Rossini ait écrite avant l'opéra de *Guillaume Tell.*

Ce qui a un peu nui au succès de *Sémiramis*, surtout en Italie, c'est que le second acte produit moins d'effet que le premier. Le compositeur avait rencontré des inspirations si heureuses et aidé si puissamment au succès personnel des interprètes de son œuvre, qu'il était impossible que l'intérêt pût croître dans la seconde partie. Cependant ce second acte renferme des beautés de premier ordre; d'abord c'est le duo entre les deux complices du meurtre d'Assur : *Se la vita ancor t'é cara*, qui a des élans d'orgueil et de haine superbes; c'est l'air d'Arsace : *In si barbara sciagura;* le duo de Sémiramis et d'Arsace : *Eb-ben! a te ferisci*, et la scène du tombeau de Ninus, qu'anime le souffle de la tragédie antique.

Pour exprimer la pitié qu'inspirait dans l'antiquité un corps privé de sépulture, Sophocle n'a pas hésité à employer les trésors poétiques de la langue grecque; dans son *Antigone*, Eschyle a groupé avec science et habileté les images et les expressions pour rendre les effets de terreur qu'il avait à produire dans l'Orestie; et dans notre propre langue, je ne sache pas que les beaux vers et les périodes symétriques aient affaibli sous la plume de Corneille l'impression terrible produite par le cinquième acte de *Rodogune*. En lisant ce préambule, le lecteur se demande où je veux en venir. Je veux répondre à un reproche adressé ordinairement par les gens du monde aux formes italiennes de plusieurs opéras du maître; je veux dire que, faisant usage de la même liberté, Rossini a employé les ressources de la langue musicale de son pays et de son siècle, et fait servir ses richesses mélodiques et son harmonie féconde à exprimer des situations fortes et appartenant d'ailleurs à un ordre tout idéal. Il a réussi; car, malgré l'éducation artistique différente de ses auditeurs et à plus de quarante ans d'intervalle, le terzetto final de *Semiramis : L'usato ardir il mio valor dov'è*, produit toujours au théâtre une impression profonde. Nous le répétons, en notre qualité de Français, l'opéra de *Guillaume Tell* a nos préférences; mais en fait d'esthétique, nous ne voyons pas qu'on puisse faire d'objection sérieuse contre une forme de l'art qui nous a valu des beautés impérissables.

SÉMIRAMIS, opéra espagnol, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Mexico en 1828.

SEMPLICETTA DI PIRNA (LA), mélodrame

italien, musique de Morlacchi, représenté sur le théâtre de la Cour, à Pilnitz, en 1817.

SEMPLICITA ED ASTUZZIA (*Simplicité et ruse*), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Naples vers 1806.

SENOCRITA (*Xénocrite*), opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1736.

SENTIMENT POUR L'ART ET POUR L'AMOUR, opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard vers 1835.

SENTINELLA NOTTURNA (LA), opéra italien, musique de Agnelli, représenté à Milan vers 1840.

SENTINELLE PERDUE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Saint-Georges, musique de Rifaut, représenté à l'Opéra-Comique le 9 décembre 1834. On a remarqué dans cet ouvrage une valse élégante, les jolis couplets du *Papillon voltigeur*, et surtout la belle voix de Mlle Annette Lebrun, l'élève de Rossini.

SER MARC' ANTONIO, opéra italien en deux actes, musique de Pavesi, représenté à Milan en 1811, et à Paris le 10 juillet 1813.

SER MARC' ANTONIO, opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Venise en 1824.

SER POMPONIO, opéra-comique italien, livret de M. Marco d'Arienzo, musique de M. le chevalier Tommassi, représenté à Naples en septembre 1859.

SERAFINA, opéra-comique, musique de Léon Kreutzer, écrit vers 1845 (inédit).

SERAGLIO D'OSMANNO (IL) [*le Sérail d'Osman*], opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Florence en 1785.

SERAGLIO D'OSMANNO (IL), opéra italien, musique de Ghinassi, représenté à Dresde en 1787.

SERAPHINA (LA), opéra-comique, livret de Frédéric Soulié, musique de M. de Flottow, exécuté au château de Royaumont, chez M. le marquis de Bellisen, le 30 octobre 1836. Il s'agit dans la pièce d'une jeune bohémienne qui, élevée par un seigneur espagnol, est devenue une célèbre cantatrice. Son protecteur veut l'épouser et en faire une duchesse. La passion de l'art l'emporte dans son cœur et elle refuse ses offres pour rester cantatrice et l'idole de Madrid. La partition de M. de Flottow renfermait d'agréables motifs. Il était alors au début de la carrière qu'il a parcourue depuis avec quelque succès. La *Seraphina* a été chantée par Mmes de Forges et Lecocq, par le vicomte Deguerau, MM. Panel et Lecocq.

SERAPHINA (LA), opéra-comique en un acte, musique de Wanson, représenté à Liége en 1837.

SÉRAPHINA (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Saint-Georges et Dupin, musique de M. Clémenceau de Saint-Julien, représenté à l'Opéra-Comique le 16 août 1851. Il y a de l'invention dans ce livret. La cantatrice Séraphina a quitté le théâtre pour épouser un marquis de contrebande, l'usurier José Corvo. Tous deux tombent dans une embuscade dressée par des brigands. Mais ceux-ci, effrayés par l'arrivée des gendarmes, laissent leurs prisonniers entre les mains de quelques artistes peintres qu'ils ont emmenés dans leur repaire. Ces jeunes gens se font passer pour les brigands eux-mêmes; l'un, nommé Léoni, fait la cour à Séraphina, tandis que l'autre, le comte Julio, se fait rembourser par José Corvo mille francs qui lui ont été volés. Séraphina, en habile comédienne, découvre la ruse, et s'amuse aux dépens de Léoni en lui déclarant que la poésie et le pittoresque de sa profession de brigand ont pu seuls subjuguer son cœur, et que ce qu'elle aime en lui, c'est le voleur. Les soldats du pape arrivent et vont faire feu, lorsque Séraphina, par un mouvement généreux, s'élance au-devant des balles et sauve la vie à Léoni. Le reste se comprend. La musique de ce petit ouvrage n'est pas très-originale. Néanmoins on l'a entendue avec plaisir. On a remarqué une romance de ténor, un joli boléro et la romance de Séraphina, agréablement orchestrée. M. de Saint-Julien est un élève d'Adolphe Adam. Cet opéra a été interprété par Audran, Sainte-Foy, Mlles Lemaire, Decroix et Ponchard.

SÉRAPHINE, opéra allemand, musique de Tomascheck, représenté au théâtre National de Prague en 1811.

SÉRÉNADE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Mme Sophie Gay, musique de Mme Gail, représenté à Paris en 1818.

Il est singulier que les femmes qui écrivent pour le théâtre soient moins réservées dans le choix des situations et même dans celui des expressions que les hommes. La pièce de Mme Sophie Gay, non-seulement offense ce qu'on appelle les mœurs dramatiques, mais elle offre des images et des mots qui choquent la bienséance. Valère et Léonore sont épris l'un de l'autre; malheureusement c'est le père

de Valère qui prétend épouser la jeune fille. Il est berné, dupé, trompé et même volé, avec le consentement de son fils, par Scapin et Marine, le valet et la suivante des amoureux. On lui fait payer les frais d'une sérénade qu'il avait préparée pour sa belle. Que Scapin soit fripon, cela est proverbial. Mais que des enfants désirent la mort de leurs parents pour en hériter, cela ne s'est vu que chez les Romains, au temps de Plaute et de Térence. Qu'il n'y ait pas même dans une pièce le contraste d'un sentiment honnête et désintéressé, voilà qui dépasse les limites de la tolérance que comporte ce genre d'ouvrages.

En revanche, la musique de Mme Gail est agréable. La mélodie est gracieuse et facile. Nous signalerons le duo de Scapin et de Marine : *Beauté, divine beauté;* l'air de Scapin, dans lequel il trace le plan comique de la sérénade. La parodie du chœur de soldats d'*Œdipe à Colonne*, de Sacchini : *Nous braverons pour lui les plus sanglants hasards*, et celle de l'air de Zingarelli : *Ombra adorata,* en font les frais. Avec un sextuor bien traité, nous remarquons encore la barcarolle populaire arrangée à trois voix avec le chant à la basse :

O pescator dell'onda
Fidelin,
Veni pescar in qua
Colla bella sua barca,
Colla bella senevà,
Fidelin, lin la.

Non voglio cento scudi,
Fidelin;
Ne borsa ricomà,
Colla bella sua barca,
Colla bella senevà,
Fidelin, lin la.

Io vo un bazin d'amore,
Fidelin;
Che qual mi paghera.
Colla bella sua bocca,
Colla bella senevà,
Fidelin, lin la.

Il nous semble que la main de Boieldieu n'a pas été étrangère à cet arrangement, qui rappelle celui d'*O dolce concento*, des *Voitures versées*. Ce petit ouvrage a été écrit pour le chanteur Martin et Mme Boulanger. Les autres rôles ont été chantés par Ponchard, Viscentini, Juillet, Moreau, Mlles Desbrosses et Leclerc.

SÉRÉNADE (LA), opérette en un acte, paroles de M. Donon, musique de M. Labit, chef de musique du 84e de ligne, représentée à Tours le 24 avril 1860. Cet ouvrage a été bien accueilli; on a remarqué plusieurs morceaux d'une bonne facture. Il a été chanté par Beckers, Hervé et Mlle Dumas.

SERENATA, opéra italien, musique de Heinichen, représenté à Venise en 1717.

SERGENT D'OUISTREHAM (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Théodore Lebreton et Georges Richard, musique de M. Camille Caron, représenté à Rouen le 18 mars 1863.

SERMENT (LE), drame lyrique, musique de Nidecki, représenté à Vienne vers 1830.

SERMENT (LE) ou **LES FAUX MONNAYEURS**, opéra en trois actes, paroles de Scribe et Mazères, musique de M. Auber, représenté à l'Académie royale de musique le 1er octobre 1832. Un aubergiste de village préfère pour gendre un inconnu, un brigand chef de faux-monnayeurs, à un jeune fermier qui est aimé de sa fille. Diverses circonstances le tirent à temps de son erreur. Un si mince sujet aurait pu fournir matière à un petit opéra-comique; car les proportions de notre première scène lyrique, déjà trop vastes pour le livret du *Philtre*, le parurent bien davantage pour celui du *Serment*. Cet opéra ne réussit pas. Cependant on l'a souvent représenté, du moins en partie. La musique fourmille de détails ingénieux, et l'orchestration est finement travaillée. Il en est resté un beau chœur pour voix d'hommes, un air de basse chanté par Dérivis : *Le bel état que celui d'aubergiste*, et un air de soprano : *Dès l'enfance les mêmes chaînes*, dans lequel se trouvent accumulées comme à plaisir les difficultés les plus ardues de l'art du chant. C'était l'air de triomphe de Mme Damoreau. Il a été longtemps le morceau de concours le plus redouté des jeunes virtuoses.

SERPENT À PLUME (LE), opérette-bouffe en un acte, paroles de M. Cham, musique de M. Léo Delibes, représentée aux Bouffes-Parisiens le 16 décembre 1864.

SERPILLA E BAJOCCO, O VERO IL MARITO GIOCATORE, E LA MOGLIA BACHETONA (*le Mari joueur et la femme bigote*), intermède comique en trois actes, représenté sur le théâtre de Lucio Papirio à Bruxelles en 1728, et à Paris sur celui de l'Académie royale de musique le mardi 7 juin 1729. Le rôle de Serpilla fut chanté d'abord par Mlle Rose Ungarelli, puis en 1752 par Mlle Tonelli. On ne nous a pas transmis les noms des auteurs de cet opéra italien. Le succès qu'il obtint prépara l'espèce de révolution qui s'opéra quelques années plus tard dans le caractère des œuvres lyriques. Dominique et Romagnési en firent une parodie moitié en français, moitié en italien,

dont la musique fut composée par Mouret, et le *Mercure de France* (juillet 1729, p. 1639), en fait l'éloge; le rédacteur mentionne la chaconne comique et un air italien pour soprano, avec accompagnement de trompette. Les oreilles du *Mercure* ne paraissent pas avoir été bien délicates, si on en juge par sa critique.

SERPILLO ET MÉLISSE, opéra italien, musique de Gebel (Georges), représenté à Dresde vers 1740.

SERRURIER (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Quétant, musique de Kohault, représenté à la Comédie-Italienne le 20 décembre 1764.

SERRURIER (LE), opéra-comique en un acte, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1791.

SERSE (*Xerxès*), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Cavalli, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1654, puis à Bologne en 1657, et à Vérone en 1665.

SERSE, opéra italien, musique de Bononcini, représenté à Rome en 1694.

SERVA ASTUTA (LA) [*la Servante rusée*], opéra italien, musique de Tozzi, représenté à Munich en 1785.

SERVA BIZARRA (LA), opéra italien, musique de P.-C. Guglielmi, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1790.

SERVA ET L'USSARO (LA) [*la Servante et le hussard*], opéra italien, musique de Ricci (Louis), représenté à Milan en 1836.

SERVA IN CONTESA (LA) [*la Servante en colère*], musique de Bondineri, représenté à Florence en 1784.

SERVA INNAMORATA (LA) [*la Servante amoureuse*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1778.

SERVA NOBILE (LA) [*la Servante noble*], opéra italien, musique de Anglesi, représenté à Florence en 1629.

SERVA ONORATA (LA) [*la Servante dans les honneurs*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1792.

SERVA PADRONA (LA) [*la Servante maîtresse*], opéra italien en deux actes, livret du docteur Jacopo-Angiolo Nelli, musique de Pergolèse, représenté à Naples sur le théâtre de San-Bartolomeo en 1731, et à Paris, pour la première fois, sur le Théâtre-Italien le mardi 4 octobre 1746. Le compositeur n'avait pas vingt et un ans révolus lorsqu'il écrivit ce chef-d'œuvre. Quoiqu'il n'y ait dans la pièce que deux acteurs chantants et un personnage muet, c'est-à-dire un vieillard dominé par sa servante et un valet travesti en matamore, l'intérêt ne faiblit pas un instant, grâce à la vérité de l'expression musicale, à l'élégance et à la vivacité du dialogue. Un simple quatuor accompagne ce duo qui dure plus d'une heure. Le *Mercure de France* (octobre 1746, p. 160-162), rapporte que la *Serva padrona* avait déjà été représentée sur le théâtre de l'Académie royale de musique en 1729, par des acteurs bouffons que le prince de Carignan avait fait venir exprès d'Italie. Il est invraisemblable que le chef-d'œuvre de Pergolèse, celui qui a établi sa réputation, ait été accidentellement joué en France avant de l'être dans son pays. Le rédacteur du *Mercure* aura confondu la *Serpina* de Pergolèse avec *Serpilla e Bajocco ossia il Giocatore*, opéra italien en trois actes, représenté effectivement à l'Académie de musique le 7 juin 1729.

Une troupe italienne, appelée à Paris, inaugura ses représentations sur la scène de l'Opéra le 2 août 1752, par la *Serva padrona*. Ce fut le signal d'une réaction contre la musique française, dont Lulli et Rameau étaient encore les représentants. Le *Coin du roi* soutenait l'honneur national; le *coin de la reine*, c'est-à-dire le parti qui se groupait au théâtre sous la loge de la reine, tenait pour les Italiens. L'œuvre de Pergolèse eut un succès immense, interprétée par Anna Tonelli, qui chantait le rôle de Serpina. Baurans en fit une traduction en vers qui fut représentée au Théâtre-Italien sous le titre de la *Servante maîtresse* le 14 août 1754, et chantée par Rochard et Mme Favart. Elle eut cent cinquante représentations consécutives. C'est cette traduction qui a été donnée le 13 août 1862 à l'Opéra-Comique pour les débuts remarquables de Mme Galli-Marié.

SERVA PADRONA (LA), opéra italien, musique de Abos, représenté à Naples vers 1744.

SERVA PADRONA (LA), opéra italien, livret imité de la pièce de Nelli, c'est-à-dire de celui de la *Serva padrona*, de Pergolèse, musique de Paisiello, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1776. Cet ouvrage a beaucoup de mérite. L'orchestration, bien plus travaillée que celle de la partition de son prédécesseur, produit cependant moins d'effet. Mais, en revanche, l'air que chante Ser-

pina au commencement du deuxième acte est délicieux. C'est un andantino qui n'est pas dans le caractère général de l'œuvre, mais dont la mélodie est charmante de grâce et de délicatesse. Mme Knaus l'a chanté avec talent aux Italiens.

SERVA RIVALE (LA) [*la Servante rivale*], opéra italien, musique de Traetta, représenté à Venise en 1767.

SERVA SCALTRA (LA) [*la Servante rusée*], opéra italien, musique de Scarlatti (Joseph), représenté à Vienne en 1759.

SERVA SCALTRA (LA) [*la Servante rusée*]. opéra allemand, musique de Seydelmann, représenté à Dresde vers 1791.

SERVANTE À NICOLAS (LA), opérette en un acte, paroles de MM. Nérée Desarbres et Nuitter, musique de M. Erlanger, représentée aux Bouffes-Parisiens le 11 mars 1861. Le livret offre des scènes intéressantes. On a applaudi un très-joli trio de femmes. Mlle Chabert a parfaitement chanté le rôle de Berthe, la servante.

SERVANTE MAÎTRESSE (LA), opéra-comique, paroles française de Baurans, musique de Pergolèse, représenté à l'Opéra-Comique en août 1862. Chanté par Gourdin et Mme Galli-Marié. Berthelier a mimé le rôle muet de Scapin. (Voir la *Serva padrona*, de Pergolèse).

SERVIO TULLIO, opéra italien en trois actes, livret de Ventura Terzago, musique de Steffani, représenté pour le mariage de l'électeur Maximilien-Emmanuel avec l'archiduchesse Marie-Antoinette d'Autriche, en 1685.

SERVO ASTUTTO (IL) [*le Valet rusé*], opéra italien, musique de Prota (Jean), représenté à Naples vers 1820.

SERVO PADRONE (IL) [*le Valet maître*], opéra italien, musique de Schuster, représenté à Dresde en 1793.

SERVO PADRONE (IL), opéra, musique de Piccinni, représenté à Venise en 1793.

SERVO PADRONE (IL), opéra-buffa, musique de Pavesi, représenté à Bologne en 1809.

SERVO PADRONE (IL), opéra italien, musique de Generali, représenté à Turin en 1814.

SERVO TRAPPOLIERE (IL) [*le Valet fourbe*], opéra italien, musique de Cercia, représenté à Naples vers 1795.

SESOSTRATE, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté au théâtre Royal de Naples en 1726.

SESOSTRI, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Terradeglias, représenté à Rome en 1751.

SESOSTRI, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1757.

SESOSTRI, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1767.

SESOSTRI, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Andreozzi, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1789.

SESOSTRI, opéra en trois actes, livret d'Apostolo Zeno, musique de Basilieri, représenté au petit théâtre Contavalli en 1842.

SESOSTRI, RÈ DI EGITTO, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Gasparini (Francesco), représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1710, et à Bologne en 1719.

SESTO TARQUINIO, opéra italien, livret de Badoaro, musique de Tommasi, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1678.

SETHOS, ÆGYPTI REX, drame latin, musique d'Eberlin. Cette partition a été exécutée par les étudiants du couvent des bénédictins de Salzbourg les 30 août et 1er septembre 1758.

SETTE GALANTI (I) [*les Sept galants*], opéra-bouffe italien en trois actes, musique de Reichardt, représenté à Postdam en 1775.

SFORTUNATO (LO) [*le Malheureux*], comédie pastorale de Agostino Argenti, gentilhomme de Ferrare, musique de Della Viola, représenté à Ferrare en 1568.

SFORZI D'AMBIZIONE E D'AMORE (LI) [*les Efforts de l'ambition et de l'amour*], opéra italien, livret de Lucchini, musique de Porta (Jean), représenté sur le théâtre du San-Mosè, à Venise en 1724.

SFORZI DEL DESIDERIO (GLI) [*les Efforts du Désir*], opéra italien, livret de Francesco Perni, musique de don Andrea Mattioli, représenté à Ferrare en 1666.

SHEPHERD'S ARTIFICE (THE) [*la Ruse du berger*], opéra pastoral anglais, musique de

Dibdin, représenté à Covent-Garden de Londres, en 1762.

SHEPHERD'S LOTTERY (THE) [*la Loterie du berger*], musique de Boyce, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1752.

SHÉRIF (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de M. Scribe, musique d'Halévy, représenté à l'Opéra-Comique le 2 septembre 1839. L'idée du livret a été empruntée à une nouvelle de Balzac. Le shérif Turner est un magistrat vigilant qui protége la cité de Londres contre les malfaiteurs et semble ne pouvoir en préserver sa maison. Chaque jour il constate la disparition de quelque objet précieux. Aussi soupçonne-t-il tous ceux qui franchissent le seuil de son logis : il va jusqu'à faire arrêter son futur gendre. Sa fille, de son côté, ne peut se défendre de soupçonner le jeune marin Edgar, qu'elle aime. Tout s'explique : le shérif est somnambule, et il est lui-même le voleur mystérieux qui depuis si longtemps trompe sa vigilance. Quoique la partition du *Shérif* ait été considérée en 1839 comme une œuvre d'éclectisme musical et qu'en somme elle ait été peu goûtée du public, on peut présumer qu'elle serait mieux comprise aujourd'hui; car les compositeurs qui ont eu de grands ouvrages joués pendant longtemps comme M. Halévy, finissent par influencer le goût du public et lui faire admettre les formes particulières de leur style, qui en premier lieu n'avaient pas été comprises. Il est constant qu'Halévy, dans ses opéras des *Treize*, de l'*Eclair* et du *Shérif*, a fait preuve d'une puissante originalité, et l'ouverture de ce dernier ouvrage montre que non-seulement il a cherché à faire parler à l'harmonie un langage plus dramatique, mais encore que la symphonie des instruments a été traitée par lui dans le même esprit d'investigation hardie et souvent heureuse dans ses effets. Nous signalerons la ballade chantée par Roger : *Enfant de l'Angleterre*, avec le refrain du chœur : l'*Océan est à nous;* l'air chanté par Mme Damoreau : *Ah! qu'une cuisinière*, qui est fort difficile d'intonation, mais riche en saillies comiques; le quatuor du premier acte; la romance de soprano : *Je vois encore la vague*, chantée par Mlle Rossi, et le trio : *Mais ce jeune marin*. Moreau-Sainti et Henri ont chanté les rôles de l'Irlandais et du shérif.

SHIPWRECK, opéra-comique anglais, musique de Samuel Arnold, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1796.

SI J'ÉTAIS ROI, opéra-comique en trois actes, paroles de Dennery et Brésil, musique d'Adam, représenté au Théâtre-Lyrique le 4 septembre 1852, avec assez de succès.

SIBILLA (LA), opéra italien, musique de Torrigiani, représenté à Bologne en 1843.

SIBYLLE (LA), opéra en un acte, paroles de Harny, musique de Gibert, représenté à la Comédie-Italienne, à Paris, le 1er octobre 1758.

SICILIEN (LE), opéra-comique en un acte, musique de M. Joncières, représenté à l'Ecole lyrique de la rue de la Tour-d'Auvergne en décembre 1859.

SIDONIO, opéra italien, livret de Pariati, musique de Lotti, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1709.

SIDONIO E DORISBE, opéra italien en trois actes, livret de Melosio, musique de Fonte, représenté au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1642.

SIEDEM RAZY IEDEN (*Sept fois le même*), opéra en un acte, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1804.

SIEG DER SCHŒNHEIT ÜBER DIE HELDEN (DER) [*le Triomphe de la beauté sur les héros*], opéra allemand, musique de Stricker, en collaboration avec Finger et Volumier, représenté à Berlin, pour le mariage du prince royal Frédéric-Guillaume Ier, en 1706.

SIEG DER TREUE (*Victoire de la fidélité*), grand opéra héroïque, musique de Woytissek, représenté vers 1811. Cet opéra a été composé pour le comte Ferdinand de Kinsky.

SIÉGE DE BANGALORE (LE), mélodrame, musique de Mazzinghi, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, vers 1794.

SIÉGE DE BELGRADE (LE), opéra-comique, musique de Storace, représenté au théâtre de Drury-Lane en 1791.

SIÉGE DE BELGRADE (LE), pièce caractéristique, musique de Freystaedler, représentée à Vienne en 1791.

SIÉGE DE BELGRADE (LE), opéra, musique de Becker, représenté à Leipzig le 21 mai 1848.

SIÉGE DE CALAIS (LE), opéra, musique de M. Ch. Haussens, représenté à Bruxelles en mars 1861.

SIÉGE DE CORINTHE (LE), tragédie lyrique en vers et en trois actes, paroles de Balocchi et Soumet, musique de Rossini, représentée à l'Académie royale de musique le 9 octobre 1826. L'illustre compositeur venait d'obtenir un grand succès à Paris. Son opéra de circonstance : *Il viaggio à Reims*, composé pour le sacre de Charles X, lui avait valu les plus flatteuses distinctions. Pressé de toutes parts d'écrire un ouvrage pour la scène française, il arrangea sur un nouveau poëme la musique de son *Maometto*, représenté à Naples en 1820, et il y ajouta d'autres morceaux, notamment un bel air chanté par Mme Damoreau, et la magnifique scène de la bénédiction des drapeaux au troisième acte. Le *Siége de Corinthe* obtint un grand et légitime succès. L'air de basse : *Qu'à ma voix la victoire s'arrête,* fait partie du répertoire de tous les chanteurs. Dérivis et Dabadie l'interprétèrent successivement avec distinction. Nous citerons encore la prière : *L'heure fatale approche*, dont les accents pathétiques expriment au plus haut degré la douleur et l'effroi. Cet ouvrage a été réduit en deux actes en 1844.

SIÉGE DE CYTHÈRE (LE), opéra, musique de Hoffmeister, écrit à Leipzig vers 1800.

SIÉGE DE LEYDE (LE), opéra en quatre actes et en sept tableaux, paroles de M. Hippolyte Lucas, musique de M. Adolphe Vogel, représenté au théâtre Royal de La Haye le 4 mars 1847. Le roi des Pays-Bas avait indiqué aux auteurs ce sujet national. La défense de Leyde contre les Espagnols, en 1574, est une des plus belles pages de l'histoire de Hollande. Le bourgmestre Vander Werf montra un noble caractère, et sut par sa fermeté contenir des révoltés qui, pressés par la famine, voulaient capituler. Les intrigues de Madeleine Moons avec le général Valdez retardèrent la ruine de la cité, et donnèrent le temps au prince Guillaume de faire ouvrir les digues de la Meuse et de l'Issel pour engloutir sous les eaux le camp espagnol. Ces épisodes ont fourni au poëte et au compositeur de belles et fortes situations. La partition offre des effets variés; elle est pleine de vigueur et de mélodie. Une belle mise en scène et une exécution convenable ont contribué au succès. Les principaux artistes étaient : Diguet, Allart, Léon Fleury, Didot, Mmes Bouvard et Hillen. Les compositions de M. Vogel ne sont pas aussi connues qu'elles méritent de l'être. Quelques-unes de ses mélodies ont joui d une grande vogue, notamment celle de l'*Ange déchu*. Le chœur de la *Veillée*, dans son opéra de la *Moissonneuse*, est l'œuvre d'un maître distingué.

SIÉGE DE LEYDE (LE), drame lyrique en trois actes, musique de Mme Tarbé des Sablons, représenté à Florence sous le titre de *I Batavi*, en juin 1864. L'auteur a été rappelé huit fois sur la scène. Il avait été question de jouer cet ouvrage au Théâtre-Lyrique.

SIÉGE DE LILLE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Bertin d'Antilly, musique de Kreutzer, représenté à Feydeau le 14 novembre 1792.

SIÉGE DE MÉZIÈRES (LE) ou **BAYARD À MÉZIÈRES**, opéra-comique en un acte, paroles de Dupaty et Chazet, musique de Nicolo Isouard, Cherubini, Catel et Boieldieu, représenté à l'Opéra-Comique le 12 février 1814.

SIÉGE DE SAINT-QUENTIN (LE), drame, musique de I. Hooke, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1808.

SIÉGE DE THIONVILLE (LE), opéra en deux actes, paroles de Saulnier et Duthil, musique de Louis Jadin, représenté à l'Opéra le 2 juin 1793, et, quelques jours après, gratuitement pour l'amusement des sans-culottes, par arrêté de la commune de Paris, en date du 19 juin. Les principaux artistes de l'Opéra étaient alors Chéron, Lays, Lainez, Adrien, Rousseau, Mlles Maillard, Rousselois, Gavaudan. Pour la danse A. Vestris, Mlles Saulnier, Aubry, Duchemin, Clotilde, Delisle, Chevigny. Garat avait prudemment quitté la France; il y revint à la fin de 1794; Mme Saint-Huberti avait quitté la scène depuis trois ans.

C'est à l'occasion du *Siége de Thionville* que les noms des artistes figurèrent pour la première fois en regard de leurs rôles dans le *Journal des spectacles.*

SIEGE OF CURZOLA (THE) [*le Siége de Courzole*], opéra-comique, musique de Samuel Arnold, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1786.

SIEGMAR, opéra allemand, musique de C. Guhr, représenté à Cassel en 1819.

SIERRA-MORENA (LA) [*la Sierra-Morena*], opéra polonais en trois actes, musique de Elsner, représenté à Varsovie en 1811.

SIFACE, opéra italien, musique de Niccolò Porpora, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise en 1726.

SIFACE, opéra italien, musique de Vinci, représenté à Naples en 1734.

SIFACE, opéra italien, musique de Lionardo Leo, représenté sur le théâtre Malvezzi, à Bologne, en 1737.

SIFACE, opéra italien, musique de Gluck, représenté à Milan en 1743.

SIFACE, opéra italien, musique de Fischietti, représenté à Naples en 1761.

SIFACE, opéra, musique de Chrétien Bach, représenté à Londres vers 1771.

SIGEBERT, ROI D'AUSTRASIE, opéra-comique en trois actes, paroles de Grétry neveu, musique de Bieysse, représenté au théâtre des Jeunes-Elèves le 4 octobre 1806.

SIGISBÉE, ou **LE FAT CORRIGÉ**, opéra-comique en trois actes, paroles de Marmontel, musique de Piccinni (Louis), représenté à Feydeau le 29 février 1804.

SIGISMOND, opéra allemand, musique de Conradi (Jean-Georges), représenté à Hambourg en 1693.

SIGISMONDO, opéra italien, livret de Felice Romani, musique de Rossini, représenté sur le théâtre de la Fenice, à Venise, pendant le carnaval de 1815. Cet ouvrage ne réussit pas. Il renfermait cependant de beaux airs que le compositeur sut employer depuis dans d'autres opéras. L'échec qu'il éprouva lui fut sensible et le détermina à accepter les propositions de l'impresario Barbaja.

SIGISMONDO PRIMO AL DIADEMA, opéra italien, livret de Giovanni Grimani, musique de l'abbé D. Pietro Romolo Pignata, représenté sur le théâtre San-Giovanni et San-Paolo, à Venise, en 1696.

SIGISMONDO, RE DI POLONIA (IL), opéra italien, musique de Vinci, représenté à Turin en 1727.

SIGNOR BARILLI (IL), opéra-comique, livret tiré d'un vaudeville joué au théâtre de la Gaîté, musique de Dreso, représenté à Bruxelles dans le mois de janvier 1838. Chanté par Thénard, Renault, Mmes Jawureck et Schnetz.

SIGNOR DI PURSOGNAC (IL), opéra italien en trois actes, musique de L.-E. Jadin, représenté au théâtre de Monsieur (Feydeau) le 23 avril 1792.

SIGNOR DOTTORE (IL), opéra italien, musique de Fischietti, représenté à Naples en 1758.

SIGNOR FAGOTTO (IL), opérette en un acte, paroles de MM. Nuitter et Tréfeu, musique de M. Offenbach, représentée d'abord à Ems sur le théâtre du Kursaal le 11 janvier 1863, puis aux Bouffes-Parisiens en janvier 1864. L'air le plus applaudi est celui du Signor Fagotto, dans lequel le musicien a imité des cris d'animaux et tous les bruits possibles. On peut encore citer le quatuor d'entrée : *Il arrive;* la *Chanson de l'antiquaire* et le sextuor final, dont la composition est attribuée au Signor Fagotto.

SIGNOR PASCARELLO (IL), opéra-comique en trois actes, paroles MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Henri Potier, représenté sur le théâtre national de l'Opéra-Comique le 24 août 1848. Il signor Pascarello est maître à chanter dans un couvent de religieuses à Florence ; il a pour filleul un jeune compositeur nommé Gaetano, qui aime la novice Paula, laquelle passe pour orpheline et va prononcer ses vœux. Le maître à chanter reconnaît Paula pour sa fille, épouse sa vieille gouvernante Barbara afin de lui donner une mère, et parvient, par ce stratagème un peu forcé, à faire sortir Paula de son couvent et à la donner à son filleul. On a remarqué dans cet ouvrage de jolis couplets chantés par Mocker, sur ces paroles :

Je ne suis pas de ces vieillards moroses,
Qui voudraient supprimer les roses
Qu'ils cueillaient dans leur printemps.

Les autres rôles ont été chantés par Jourdan, Mlles Louise Lavoye et Thibault.

SIGNORE IN VIAGGIO (IL) [*le Seigneur en voyage*], opéra italien, musique de Mercadante, représenté vers 1840.

SIGUNA, drame lyrique allemand, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Vienne en 1824.

SILAS, opéra allemand, musique de Esser (Henri), représenté à Mannheim en 1839.

SILÈNE ET BACCHUS, opéra, musique de Campra, représenté à l'Académie royale de musique au mois d'octobre 1722.

SILENZIO D'ARPOCRATE (IL), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté sur le théâtre de la Cour, à Vienne en 1677.

SILLA, opéra italien, livret de Andrea Rossini, musique de Freschi, représenté sur le théâtre de Sant' Angiolo, à Venise, en 1683, puis à Udine en 1699.

SILLA, opéra, livret de Frédéric II, tra-

duction de Tagliazucchi, musique de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1753.

SILLA DITTATORE, opéra italien, musique de Vinci, représenté à Naples, au palais royal, pour le jour anniversaire de la naissance de l'empereur Charles VI, en 1722.

SILVANA, opéra allemand, musique de Ch.-M. de Weber écrite en 1808, représenté pour la première fois à Dresde le 29 juillet 1855. Le compositeur introduisit dans cet ouvrage, en les modifiant, la plupart des morceaux de son premier ouvrage : *Das Waldmadchen* (*la Fille des bois*), qu'il avait fait jouer à Munich en 1800.

SILVER TANKARD (*le Pot d'argent*), farce anglaise, musique de Samuel Arnold, représentée sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1781.

SILVIA (LA), drame pastoral, musique de Scarlatti (Dominique), représenté en Pologne en 1710.

SILVIA, opéra, poésie du comte Henri Bissaro, musique de Cordans, représenté sur le théâtre Nuovo di Piazza, à Vicence, en 1710, et sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, en 1730.

SILVIA, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1731.

SILVIA E NARDONE, opéra italien, musique de J. Mosca, représenté au théâtre Tordinone, à Rome, en 1791.

SILVIE, opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de Laujon, musique de Berton et Trial, représenté à l'Opéra le 11 novembre 1766.

SILVIE, opéra-comique en un acte, paroles de Jules Adenis et Rostaing, musique de Guiraud, représenté à l'Opéra-Comique le 11 mai 1864.

SILVIO-SILVIA, opéra-comique en un acte, paroles de J. Brésil, musique de M. Paul Destribaud, représenté à l'Opéra-Comique, sans succès, le 15 mai 1861.

SIMILE, opéra, musique de Coccia, représenté à Ferrare en 1817.

SIMONCINO (IL), farce italienne, musique de Morlacchi, représentée à Parme en 1809.

SIMONE BOCCANEGRA, opéra italien en trois actes, avec un prologue, livret de M. Piave, musique de M. Verdi, représenté à la Fenice de Venise le 12 mars 1856. La pièce a paru incompréhensible aux Italiens eux-mêmes; nous n'essayerons pas d'en donner une analyse complète. La scène se passe à Gênes dans la première moitié du XIVe siècle. Le prologue traite d'une conspiration ourdie par des artisans et des hommes du peuple, entre autres par Paolo et Pietro, pour faire proclamer doge Simone Boccanegra, corsaire au service de la république. Au premier acte, Maria Boccanegra, fille de Simone, sous le nom d'Amelia Grimaldi, est fiancée à Gabriele Adorno, gentilhomme génois. Simone, le nouveau doge, en revenant de la chasse, s'arrête au palais de Grimaldi, et découvre qu'Amelia est sa fille qu'il croyait avoir perdue. Paolo, favori du doge, est amoureux d'Amelia; il demande sa main à celui-ci, qui lui doit la dignité dont il est revêtu. Celui-ci la lui refuse. Paolo, irrité, jure avec son ami Pietro la perte de Simone. Ils commencent par faire enlever Amelia. Andrea, qui est le tuteur et le protecteur de la jeune fille, ainsi que Gabriele, son amant, accusent le doge de ce crime, et, le jour de l'anniversaire de son couronnement, Gabriele s'élance sur lui le poignard à la main. Amelia, qui est parvenue à se délivrer, accourt et déclare que le doge est innocent. Au deuxième acte, Paolo et Pietro proposent à Andrea et à Gabriele, qui ont été faits prisonniers, de tuer le doge pendant son sommeil. Tous deux s'indignent d'une telle proposition. Cependant le traître Paolo excite la jalousie de Gabriele au point que celui-ci, caché sur une terrasse et témoin d'une scène de tendresse entre le père et la fille, ne se possède plus, et paraît encore une fois le poignard à la main pour immoler le doge à sa fureur jalouse. Amelia s'interpose de nouveau. En apprenant qu'elle est la fille de Simone, Gabriele implore son pardon, l'obtient et jure de défendre le doge contre tous ses ennemis. Dans le troisième acte, on assiste aux apprêts des noces de Gabriele et d'Amelia; mais Paolo a empoisonné le doge, qui expire en bénissant les époux. M. Verdi avait tenté de se rapprocher du goût des Allemands et de la théorie de M. Wagner, en donnant au récitatif une importance presque exclusive. Les morceaux les plus remarqués dans cet opéra sont, la romance de Fiesco: *Il la cerato spirito;* la cavatine d'Amelia au premier acte; le récit : *Orfanella il tetto umile;* le terzetto, suivi du chœur : *All'armi;* et dans le troisième, le duo entre le doge et Fiesco, dans lequel se trouve une fort belle phrase : *Piango perchè mi parla*, et enfin le

quartetto finale, qui est le plus beau morceau de l'ouvrage.

SIMONNE, opérette en un acte, paroles de M. de Leris, musique de M. Laforesterie, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 18 janvier 1858.

SIMPATIA DEL SANGUE (LA) [*la Sympathie du sang*], opéra italien, musique de Leo, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1737.

SIMPLE ET COQUETTE, opéra-comique en un acte, musique de Mlle Pean de la Rochejagu, exécuté au petit théâtre de l'Ecole lyrique en mai 1856.

SIMPLE HISTOIRE, opérette en un acte, musique de M. Hervé, représentée sur le théâtre Debureau, au Champs-Elysées, le 8 octobre 1858.

SINDACO BURLATO (IL) [*le Syndic bafoué*], opéra italien, musique de Capeletti, représenté à Bologne en 1844.

SINGSPIEL AUF DEM DACHE (DAS) [*l'Opéra sur le toit*], opéra allemand, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1805.

SINTRAME, mélodrame allemand, musique de Seyfried, représenté à Vienne vers 1800.

SIR HARRY WILDHAIR, pièce de Farquhar, musique de Finger, représentée sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1701.

SIRENA DI NORMANDIA (LA) [*la Sirène de Normandie*], opéra italien, musique de Torrigiani, représenté à Naples en 1846.

SIRÈNE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 26 mars 1844. Les voleurs, les contrebandiers et les faux monnayeurs tiennent vraiment trop de place dans les œuvres de Scribe. Il s'agit encore ici d'un nouveau Fra Diavolo, nommé cette fois Marco Tempesta. Il a une sœur appelée Zerbina, qui joue au naturel le rôle des sirènes de l'antiquité, c'est-à-dire que par ses chants elle attire dans des embuscades les malheureux voyageurs que son frère et ses camarades détroussent sans pitié. A part ce vilain métier, Marco Tempesta a l'âme généreuse, les sentiments les plus nobles, le cœur le plus tendre. Il pardonne à ses ennemis, marie sa sœur à un jeune officier de marine qui a capturé la fortune des contrebandiers, et après avoir fait des heureux, il se dérobe par une évasion opportune et spirituellement conduite à leur reconnaissance.

Le dialogue agréable, les épisodes ingénieux donnent le change aux spectateurs sur la pauvreté du fond.

La musique appartient, par son style et son caractère, à la troisième manière de M. Auber. Il y a plus d'ampleur dans les phrases mélodiques et une sensibilité plus vraie que dans ses premiers ouvrages. L'ouverture est agréable et renferme un beau chant de violoncelles et une valse élégante. Dans le premier acte, on remarque les couplets devenus populaires : *O chef des flibustiers*, et un quatuor : *O bonheur qui m'arrive*, qui produit un grand effet. Le second acte offre une scène orchestrée avec un talent descriptif des plus remarquables, les couplets de la Sirène : *Prends garde, montagnarde,* que Mlle Lavoye chantait avec une grande facilité de vocalisation; la scène pathétique entre le frère et la sœur, et la romance intercalée dans le trio : *De nos jeunes années.* Le troisième acte ne se distingue que par le dénoûment de l'imbroglio et une vocalise de prima donna, écrite pour Mlle Louise Lavoye. Roger a créé le rôle de Marco Tempesta en artiste supérieur. Les autres rôles ont été tenus par Henri, Audran, Ricquier et Mlle Prévost.

SIRI-BRAHE, drame allemand, musique de Wraniczki, représenté à Vienne vers 1796.

SIRITA, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Caldara, représenté sur le théâtre de la Cour, à Vienne, en 1719.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Vinci, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1726. Cette tragédie, dont le sujet est tiré de l'histoire de la dynastie des Sassanides, a obtenu un immense succès et a inspiré une quinzaine de partitions importantes. Voici les morceaux et airs principaux de cet opéra : *Sempre l'istesso aspetto; Se il mio paterno amore; D'ogni amator la sede; Se il labbro amor ti giura; O placido il mare; L'onda, che mormora; La sorte mia tiranna; Dal torrente che ruina; Vedeste mai sul prato; L'incerto mio pensier; Fra l'orror della tempesta; Mi laguerò tacendo; Mi credi infedele; Sgembra d'all' anima; Deggio a te del giorno i rai; Fra sdegno, ed amore; Se pugnar non sai col fato; Tu di pietà mi spogli; Frà dubbj affetti miei; Amico il fato; Non vi piacque, ingiusti Dei; Al tuo sangue io son crudele; Se il caro figlio; Gelido in ogni vena; Benchè*

tinta del sangue fraterno; Ch' io mai vi possa; Se l'amor tuo mi rendi; et le chœur final : *I suoi nemici affetti.*

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Hændel, représenté à Londres le 5 février 1728.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Wagenseil, représenté à Milan vers 1730.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1731.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté sur le théâtre Malvezzi de Bologne en 1733.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Vivaldi, représenté à Ancône en 1738.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Naples en 1750.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Manna, représenté à Venise en 1753.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Lampugnani, représenté à Milan en 1755.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Perez, représenté à Lisbonne en 1756.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1759.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Giardini, représenté à Londres en 1764.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Buroni, représenté à Prague en 1764.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie en 1765.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Sarti, représenté à Turin en 1783.

SIROE, RE DI PERSIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Ubaldi, représenté à Turin vers 1810.

SISARA, opéra sur un poëme de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne en 1719.

SISARA, opéra sacré, livret d'Apostolo Zeno, musique de Porsile, représenté dans la chapelle de l'empereur Charles VI, à Vienne en 1719.

SISMANNO NEL MOGOLE, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Milan vers 1773.

SIX DEMOISELLES À MARIER, opérette en un acte, paroles de M. Ad. Choler, musique de M. Léo Delibes, représentée aux Bouffes-Parisiens en novembre 1856.

SIXTY-THIRD LETTER (*la Soixante-troisième lettre*), farce anglaise, musique de Samuel Arnold, représentée sur le théâtre de Hay-Marquet, à Londres, vers 1801.

SLAVE (THE) [*l'Esclave*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1816.

SLOWIK (*le Rossignol*), opéra polonais, musique de Kamienski, représenté à Varsovie vers 1782.

SMUGGLERS (THE) [*les Contrebandiers*], opéra anglais, musique de Attwood, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1796.

SNIADANIE TRZPIOTOW (*le Déjeuner des petits maîtres*), opéra polonais en deux actes, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1808.

SO PRELLT MAN DIE FÜCHSE (*C'est ainsi qu'on se moque des renards*), opéra allemand, musique de J.-C. Kaffka, représenté à Breslau vers 1782.

SOCRATI IMMAGINARI (I), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1773.

SOCRATE IMMAGINARIO (IL), opéra italien, musique de Rust (Jacques), représenté en Italie en 1776.

SŒHNE DES WALDES (DIE) [*les Fils de la forêt*], opéra allemand, musique de Strauss, représenté dans la province de Transylvanie vers 1815.

SŒUR OFFICIEUSE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de De Redon et Dufresnoy, musique de Bianchi, représenté au théâtre des Jeunes-Elèves le 17 octobre 1806.

SŒURS JUMELLES (LES), opéra en un acte, paroles de Planard, musique de Fétis, représenté à Feydeau le 5 juillet 1823.

SŒURS RIVALES (LES), comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de la Ribardière, musique de Desbrosses, représentée aux Italiens le 22 juillet 1762.

SOFFI FRIPPONE (IL), opéra-bouffe, musique de Ruggi, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1804.

SOFFITTA DEGLI ARTISTI (LA) [*le Grenier des artistes*], opéra italien, musique de Tancioni, représenté à Corfou en 1839.

SOFONISBA, opéra italien, musique de Vento, représenté en Italie.

SOFONISBA (LA), opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, d'après la tragédie de Corneille, musique de Caldara, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1708.

SOFONISBA (LA), opéra italien, livret de Silvani, musique de Leo, représenté au théâtre San-Bartolomeo de Naples en 1719.

SOFONISBA (LA), opéra italien, livret de Zanetti, musique de Jomelli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1746.

SOFONISBA (LA), opéra italien, livret tiré de la pièce de Corneille, musique de Traetta, représenté à Parme en 1761.

SOFONISBA (LA), opéra italien, livret de Zanetti, musique de Buroni, représenté à Venise en 1764.

SOFONISBA (LA), opéra italien, livret de Zanetti, musique de Agnesi (Marie-Thérèse), représenté à Naples en 1771.

SOFONISBA (LA), opéra italien, livret de Zanetti, musique de Paër, représenté à Bologne en 1796.

SOFONISBA (LA), opéra, livret de Zanetti, musique de Federici, représenté à Turin en 1805.

SOFONISBA (LA), opéra, musique de Petrali, représenté à Milan en 1844.

SOFRONIA E OLINDO, opéra italien, musique de Andreozzi, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1789.

SOFRONIA E OLINDO, opéra italien, musique de Spontini, représenté à Palerme en 1800.

SOGNO DI PRIMAVERA (UN) [*Un rêve du printemps*], opéra italien, musique de Mamusardi, représenté à Milan en 1847.

SOGNO PUNITORE (IL) [*le Songe vengeur*], opéra italien, musique de Gerli, représenté à Alger en 1839.

SOGNO VERIFICATO (IL) [*le Songe réalisé*], opéra italien, musique de Coccia, représenté à Venise en 1812.

SOIRÉE AU BOIS (LA), opéra allemand, musique de Wolf, représenté à Weimar en 1775.

SOIRÉE ORAGEUSE (LA), comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Radet, musique de Dalayrac, représentée à la Comédie-Italienne le 29 mai 1790.

SOIXANTE-SIX (LE), opérette en un acte, paroles de M. Laurencin, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 31 juillet 1856. Il y a du sentiment dans cette gentille pièce. Le Tyrolien Franz croit posséder le numéro gagnant à la loterie, l'heureux 66, et s'empresse de faire mille folies, d'oublier même sa fiancée Grettly; mais il se trouve qu'il a pris à la hâte le numéro 99 pour le 66. Adieu tous les projets de grandeur, toutes ses fantaisies. Il ne lui reste plus que la honte. Ses bons amis le consolent et lui pardonnent un moment d'oubli. La musique est des plus agréables; il y a surtout une romance mélancolique et une joyeuse tyrolienne qui forment un contraste gracieux. Jouée par Gerpré, Guyot et Mlle Mareschal.

SOLACHIANELLO DI CASORIA (LO), opéra napolitain, musique de Bisaccia, représenté à Naples vers 1855.

SOLDAT FRANÇAIS, opéra-comique en deux actes, musique de Champein (Stanislas), représenté par les comédiens du bois de Boulogne vers 1780.

SOLDAT MAGICIEN (LE), opéra-comique en un acte, paroles d'Anseaume, sur un scenario donné par M. de Ferrières, musique de Philidor, représenté au théâtre de la foire Saint-Laurent le 14 août 1760. Le compositeur justifia dans ce petit ouvrage les espérances qu'avait fait concevoir de son avenir musical la partition de *Blaise le savetier*. Il sut, malgré un mauvais poëme, intéresser le public. Le *Jardinier et son seigneur* et le *Maréchal*, dont les représentations suivirent de près, achevèrent d'étendre sa réputation.

SOLDAT PAR AMOUR (LE), opéra-comique

en un acte, musique de Darondeau, représenté à la Comédie-Italienne le 26 septembre 1789.

SOLDIER'S RETURN (THE) [*le Retour du soldat*], opéra anglais, musique de J. Hooke, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1805.

SOLEIL VAINQUEUR DES NUAGES (LE), divertissement allégorique sur le rétablissement de la santé du roi, paroles de M. de Bordes, musique de Clairambault, représenté par l'Académie royale de musique le 12 octobre 1721. On joignit à cette pièce plusieurs entrées du ballet des *Fêtes vénitiennes*. Le *Mercure de France* explique ainsi ce titre singulier : « Le sujet de ce petit poëme est tiré de la devise du roi, qui est un soleil naissant, avec ces mots : *Jubet sperare*, il fait espérer. Les sacrifices que les anciens peuples de Perse faisaient au soleil, et les différents transports de joie et de tristesse qu'ils faisaient éclater au lever de cet astre, selon qu'il leur paraissait plus ou moins serein, peignent allégoriquement les divers mouvements de tristesse ou de joie qui dans ces derniers jours ont agité les cœurs des Français sur la maladie et la santé du roi. » Le *Mercure* invoque ensuite l'autorité d'Hérodote et de Diogène-Laërce, pour expliquer la mise en scène, les costumes et les cérémonies, et il ajoute : « Les peuples de Perse forment les chœurs et les ballets des divertissements ; le mage et la grande prêtresse sont les deux seuls interlocuteurs, représentés par la demoiselle Antier et le sieur Lemire. Le théâtre représente les campagnes de la Perse, environnées de montagnes, qui ne paraissent d'abord éclairées que d'une faible clarté, qui s'augmente à mesure que le soleil s'élève sur l'horizon. » Malgré ces frais d'imagination, ce soleil ne tarda pas à s'éclipser.

SOLIMAN, opéra en trois actes, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1785.

SOLIMAN DER ZWEYTE, ODER DIE BEYDEN SULTANNINNEN (*Soliman II ou les Deux sultanes*), opéra-comique, musique de Sussmayer, représenté à Vienne en 1800.

SOLIMAN II ou **LES SULTANES**, comédie en trois actes, en vers libres, tiré d'un conte de Marmontel, paroles de Favart, musique de Gilbert, représentée aux Italiens le 9 avril 1761. On vit pour la première fois dans cette comédie de véritables habillements turcs qu'on avait fait confectionner à Constantinople. Ils servirent dans l'opéra de *Scanderleg*, représenté à la cour, et Mlle Clairon en introduisit les modèles à la Comédie-Française, où la pièce a été reprise le 28 avril 1803, sous le titre des *Trois sultanes*.

SOLIMAN ET ERONYME ou **MAHOMET II**, opéra, musique de Langlé, écrit vers 1792 (inédit).

SOLIMANNO, opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1752.

SOLIMANNO, opéra italien, musique de Perez, représenté à Lisbonne en 1757.

SOLIMANNO II, opéra italien, musique de Carlini, représenté à Milan en 1844.

SOLIMANO, opéra italien, musique de Fischietti, représenté à Naples en 1753.

SOLIMANO, opéra italien, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick en 1762.

SOLIMANO, opéra italien, musique de Naumann, représenté à Venise en 1772.

SOLITAIRE (LE), opéra-comique en trois actes et en prose, paroles de Planard, musique de Carafa, représenté à Feydeau le 17 août 1822. De tous les ouvrages qu'a composés M. Carafa, c'est le *Solitaire* qui a obtenu le succès le plus populaire. Personne n'a oublié la fameuse ronde du *Solitaire* :

> C'est le solitaire,
> Qui voit tout,
> Qui sait tout,
> Entend tout,
> Est partout.

C'est cependant le plus faible titre de cet ouvrage à l'estime des amateurs. Un bel air de ténor, un finale fort dramatique et des chœurs d'un bel effet seront toujours remarqués lorsqu'on reprendra cet opéra.

SOLITAIRE (LE), opéra, livret tiré de la pièce française, musique de Payer, représenté à Amsterdam vers 1824.

SOLITAIRE DE FORMENTERA (LE), drame en deux actes, traduit de l'allemand par P. Lesbroussart, musique de C.-L.-J. Hanssens, représenté à Gand en 1807.

SOLITARI (I), opéra italien, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1796.

SOLITARI (I), opéra italien, musique de Coccia, représenté à Venise en 1812.

SOLITARI DI SCOZIA (I) [*les Solitaires de l'Ecosse*], opéra semi-séria, musique de Vac-

caj, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1814.

SOLITARIA DELLE ASTURIE (LA) [*la Solitaire des Asturies*], opéra italien, musique de Coccia, représenté à Naples en 1835.

SOLITARIA DELLE ASTURIE (LA), opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Naples vers 1845.

SOLITARIO (IL), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Saint-Charles de Naples, en 1826.

SOLITARIO (IL), opéra italien, musique de Persiani, représenté à Milan en 1829.

SOLITARIO (IL), opéra italien, musique d'Eslava, représenté à Cadix en 1841.

SOLITARIO (IL), opéra italien, musique de A. Peri, représenté à Reggio en 1841.

SOLITARIO DI UNTERLACH (IL), opéra italien, musique de Cutrera, représenté à Palerme en 1838.

SOLONE (IL), opéra-sérieux en trois actes, musique de Steffani, représenté à Brunswick en 1685.

SOMIGLIANZA (LA), opéra italien, musique de Leo, représenté au théâtre des Fiorentini de Naples en 1726.

SOMIGLIANZA DEI NUMI (LA), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1776.

SOMMEIL DE L'AMOUR (LE), opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1718, et à Chartres, par Mme de Montréal, en mars 1853.

SOMMEIL DE PÉNÉLOPE, monologue lyrique, musique de M. Elwart, chanté à Calais par Mme de Montréal (Annette Lebrun). Un acteur récitant donne la réplique. « C'est un ouvrage facile à monter et qui ne ruinera pas le directeur. M. Elwart s'est fait la part modeste. Il a cependant prouvé qu'il pouvait dignement occuper nos premières scènes lyriques.

SOMNAMBULE (LE), opéra-comique, musique de Piccinni (Louis), représenté à Stockholm vers 1797.

SON-IN-LAW (*le Gendre*), farce anglaise, musique de Samuel Arnold, représentée sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1779.

SON IN LAW (THE), opéra anglais, musique de Stevenson, représenté à Dublin vers 1796.

SOND SALOMONA, (*le Jugement de Salomon*), tragédie polonaise en trois actes, avec danses et chants, musique d'Elsner, représentée à Varsovie en 1806.

SONDERBAR LAUNE (*l'Humeur singulière*), opéra-comique, musique de F. Glæser, représenté au Théâtre-sur-la-Vienne, à Vienne, en 1825.

SONDERLING (DER) [*l'Homme bizarre*], opéra allemand, musique de Tost, représenté à Presbourg en 1795.

SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Rosier et de Leuven, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 20 avril 1850. Il ne faut pas songer à trouver dans cette pièce les personnages et les ravissantes inventions de Shakspeare; Puck, Obéron et Titania font place à Elisabeth, Shakspeare, Latimer, Falstaff, Olivia. La musique du compositeur se serait mieux adaptée à la fantaisie anglaise qu'à ce livret, qui offre plusieurs scènes d'un goût équivoque. Ce n'est pas par leur beau côté que les auteurs ont tracé les caractères de la reine et du grand William. Elisabeth et sa demoiselle de compagnie Olivia se sont trouvées séparées on ne sait comment du cortége royal. Elles sont poursuivies par des matelots, et se réfugient dans une taverne où Shakspeare est occupé à s'enivrer avec des compagnons de débauche. La reine, masquée, entreprend en vain de ramener le poëte national à un genre de vie meilleur. Il se moque des sermons, continue à boire et roule sous la table; c'est un spectacle doublement hideux. Elisabeth ordonne à sir John Falstaff, gouverneur de Richemont, de faire transporter Shakspeare dans le parc de ce palais. C'est la nuit; les eaux du lac, les arbres éclairés par la lune, tout semble concourir à abuser les sens de William à son réveil. Il entend en effet des sons mélodieux; puis il voit une forme blanche; une voix se fait entendre; c'est celle de son génie, qui lui reproche ses égarements et le menace de l'abandonner. Le poëte, un instant sous l'empire de cette apparition, ne tarde pas à s'apercevoir que son bon génie n'est autre qu'une femme charmante. Olivia prend la place de la reine, effrayée de sa situation. Un amant d'Olivia, Latimer, témoins des empressements de Shakspeare, le provoque

en duel. La lutte a lieu immédiatement, et Latimer tombe après quelques passes. Olivia se trouvant mal, et, secourue par la reine, a trahi l'incognito royal. Shakspeare, dont la tête n'est pas très-forte dans cet opéra, croit avoir tué lord Latimer. Il s'enfuit et va se jeter dans une rivière. On l'en retire évanouï, et il est ramené à son domicile. La reine, après avoir donné à Falstaff et aux autres acteurs de la scène nocturne, l'ordre d'oublier tout ce qu'ils ont vu, fait venir Shakspeare. Le poëte se croit aimé de la reine ; il arrive transporté d'amour et il s'entend traiter de visionnaire. Elisabeth seule prend pitié de son désespoir, et dit au poëte : « Que les événements de cette nuit soient un songe pour tout le monde, hormis vous. » L'ouverture se distingue par une marche dont le rhythme est original ; les couplets de Falstaff et le défilé des marmitons ont été goûtés par le public. Le trio : *Où courez-vous, mes belles ?* est bien plus intéressant. Le chœur des gardes-chasse qui ouvre le deuxième acte, est une composition très-heureusement développée et d'un grand effet. La scène de l'apparition a été traitée par M. Ambroise Thomas avec cette délicatesse de touche et ce coloris distingué qui sont les marques distinctives de son talent. Au troisième acte, nous rappellerons un duo passionné entre Olivia et Latimer, et les couplets du *Rêve*, chantés par la reine ; le sentiment en est exquis. Ils ne sont accompagnés que par la flûte avec les violons *pizzicati*. On fait bisser souvent ce morceau. Les premiers interprètes du *Songe d'une nuit d'été* furent Bataille, Couderc, Boulo, Mmes Lefebvre et Grimm. Mme Ugalde reprit le rôle qu'une maladie l'avait empêchée de créer. Les partitions pour piano et chant et piano solo ont été arrangées par M. Vauthrot.

SONNANBULA (LA), opéra italien, musique de Paër, représenté à Venise en 1797.

SONNANBULA (LA) [*la Somnambule*], opéra italien en deux actes, livret de Romani, musique de Bellini, représenté au théâtre Carcano de Milan le 6 mars 1831, et à Paris le 28 octobre de la même année. C'est un chef-d'œuvre de grâce et de sensibilité. Ce drame familier qui se passe dans un village, cette œuvre *di mezzo carattere* convenait admirablement à la nature tendre et poétique du compositeur sicilien ; aussi a-t-il trouvé des cantilènes ravissantes et des effets originaux sans recourir aux procédés de facture et à la puissante diversion de l'instrumentation. Voici en peu de mots l'analyse de la pièce :

Tout se prépare pour les noces de la jeune paysanne Amina, orpheline élevée par Thérésa, la meunière, avec Elvino, riche propriétaire du village. L'aubergiste, Lisa, qui aime en secret Elvino, cache mal son dépit, et, toute à la jalousie, elle repousse les propositions d'Alexis, son amoureux. Amina paraît, elle invite ses compagnes à partager sa joie. Son cœur déborde d'émotions tendres et passionnées. Elle embrasse Thérésa, sa bienfaitrice, et s'emparant d'une de ses mains, elle l'approche de son cœur :

Sovra il sen la man mi posa
Palpitar, balzar lo senti.
Egli è il cor che i suoi contenti
Non ha forga a sostener.

Elvino entre en scène à son tour ; pendant qu'on signe le contrat, il présente à Amina l'anneau nuptial et lui donne un bouquet de pensées. Plus tard, ces fleurs fournissent l'occasion d'une scène touchante. Après les protestations d'amour et de constance, survient un étranger ; c'est le comte Rodolphe, fils de l'ancien maître du château, et qui, depuis de longues années, n'a pas paru dans le pays où il n'est plus connu que de nom. Il cause avec les paysans, fait à la jeune fiancée des compliments flatteurs qui déplaisent beaucoup à Elvino et qui irritent encore la jalousie de Lisa. Le son des musettes annonce l'heure de la rentrée des troupeaux au bercail. Chacun gagne sa demeure, mais non pas avant que les villageois aient prévenu le comte Rodolphe de l'apparition extraordinaire d'un fantôme blanc qui, chaque nuit, se promène dans le pays et y jette l'épouvante. Rodolphe, comme Georges, dans la *Dame blanche*, se moque de ces superstitieuses terreurs et sort en laissant ensemble les deux fiancés. Ici a lieu une petite scène charmante de jalousie et de raccommodement.

Le théâtre représente ensuite une chambre de l'auberge. C'est celle où doit coucher Rodolphe. A peine s'y est-il installé, que Lisa y entre sous prétexte de s'informer de ce qui peut manquer au comte. On a déjà su au village qui il était, et elle a voulu être la première à le féliciter de son retour. Elle se laisse tenir quelques propos galants ; mais on entend du bruit près d'une fenêtre ; elle s'enfuit dans un cabinet en laissant tomber son petit châle. Alors a lieu une scène de somnambulisme exprimée avec une poésie délicieuse. Amina paraît. Elle est endormie, elle murmure le nom d'Elvino, elle chante son

bonheur, et, se croyant déjà devant l'autel, elle s'agenouille, elle lève la main et jure à son époux amour et foi éternelle. Rodolphe, surpris et charmé, respecte une si innocente créature, et ne voulant ni la réveiller ni profiter de son erreur, il s'apprête à sortir par la porte. Mais entendant du bruit, il s'esquive par la fenêtre. Qu'a fait Lisa pendant ce temps? Elle a entr'ouvert la porte de sa cachette, elle a vu Amina entrer dans la chambre du comte; elle lui prête les plus indignes desseins et sort pour informer Elvino de ce qui se passe. Les villageois arrivent pour complimenter le comte et lui souhaiter la bienvenue; mais quelle est leur surprise en découvrant Amina couchée et endormie sur un sopha! Elvino accourt; il ne peut en croire ses yeux, il maudit sa fiancée et se livre au désespoir. Amina, que le bruit a réveillée, a beau protester de son innocence; les apparences sont contre elle : tout le monde la voue au mépris et à l'infamie. Amina tombe presque évanouie dans les bras de sa mère adoptive. Ici finit le premier acte.

Le deuxième commence par un chœur de villageois et de villageoises qui s'entretiennent avec sympathie du malheur de la pauvre Amina. Dans l'opéra de Bellini, le chœur joue exactement le rôle du chœur antique, non-seulement dans ce passage, mais dans plusieurs autres. C'est animé et intéressant. Amina, soutenue par Thérésa, s'avance en chancelant. Son cœur est brisé. Elvino se tient à l'écart et lui lance des paroles acerbes et cruelles; il s'anime de plus en plus et finit par lui arracher du doigt son anneau nuptial. Lisa n'a pas perdu son temps, et le tableau suivant nous la montre prête à devenir la femme d'Elvino. Mais prévenu par les paysans de tous ces événements, le comte Rodolphe arrête le cortége et demande à être entendu. Il explique la scène du somnambulisme; mais les paysans sont incrédules, et Elvino se dispose à partir avec Lisa, qui veut calomnier encore une fois son infortunée rivale. Thérésa alors n'y tient plus. Elle apostrophe Lisa et demande comment on a trouvé son propre châle dans la chambre du comte. L'embarras de la jeune fille montre qu'elle n'est pas entièrement innocente. Les esprits flottent encore dans l'indécision, lorsqu'on voit soudain Amina sortir par une des mansardes du moulin, se promener en dormant sur l'extrémité du toit, arriver près de la roue et marcher sur une planche vermoulue. On la croit perdue. Elvino veut s'élancer à son secours; il est retenu par Rodolphe. L'intéressante fille entre en scène tenant à la main son bouquet flétri, qu'elle arrose de larmes :

« O fleurs, je ne croyais pas vous voir si tôt fanées! Semblables à l'amour d'Elvino, vous n'avez duré qu'un jour. Peut-être que mes pleurs pourraient vous rendre votre première vigueur; mais ils ne peuvent pas faire renaître l'amour. »

Pendant son sommeil, Elvino remet à son doigt l'anneau qu'il lui avait enlevé. Amina se réveille dans les bras de celui qu'elle aime et qui lui a rendu son amour. Elle fait éclater les transports de son âme dans un dernier chant plein d'allégresse.

Bellini a exprimé toutes les situations de ce drame avec un naturel et une vérité qui font de sa partition un chef-d'œuvre de sentiment et de goût. Depuis le premier chœur d'introduction jusqu'à la cabaletta finale, l'inspiration ne faiblit pas. La cavatine suave et mélancolique de Lisa : *Tutto è gioja, tutto è festa*, au commencement du premier acte, me paraît seule mal exprimer le genre de tristesse et d'ennui que lui font éprouver les préparatifs de la noce d'Amina.

L'air d'Amina : *Come per me sereno oggi rinacque il di*, est parfait dans sa forme italienne. Cette fable ne convient-elle pas mieux d'ailleurs que toute autre pour peindre ce rayonnement d'un premier amour chez une toute jeune fille.

L'andante du duo de l'anneau nuptial est délicieux : *Prendi l'anel ti dono;* l'air de Rodolphe : *Vi ravviso o luoghi ameni*, est classique. Il faudrait tout citer. Contentons-nous de rappeler l'admirable finale si pathétique, si émouvant, le plus beau morceau d'ensemble que Bellini ait écrit.

Le second acte n'est pas moins riche en beautés réelles. D'abord, c'est le chœur si original des *contadini et contadine : Qui la selva è piu folta ed ombrosa;* ensuite, l'air : *Tutto è sciotto*, dans lequel Elvino exprime son désespoir; enfin, l'andante de l'air final, chanté par Amina, qu'un auditeur doué de sensibilité n'a jamais entendu sans émotion :

Ah! non credea mirarti
Si presto estinto, o fiore :
Passasti al par d'amore,
Che un giorno sol durò.
Potria novel vigore
Il pianto mio donasti...
Ma ravvivar l'amore
Il pianto mio non può.

Nos modernes prédicants affichent leur dédain pour cette musique qui a le don de mouiller les paupières. Celle qu'ils proclament

la musique du progrès, de l'avenir, que sais-je? ne touche pas le cœur, il est vrai; en revanche, elle fatigue les oreilles, soit par une sonorité excessive, soit par une confusion des modulations qui donne plutôt une idée du chaos que celle d'une belle œuvre d'art.

La *Sonnambula* a été représentée immédiatement après son apparition à Milan, sur toutes les scènes lyriques de l'Europe. Les rôles ont été écrits pour Mme Pasta, Rubini et Mariani. Le rôle d'Amina a servi aux débuts de Mlle Adelina Patti au Théâtre-Italien de Paris. On aurait dit qu'il avait été écrit pour elle, tant elle interprétait avec charme ses délicieuses cantilènes.

SONNANBULO (IL), opéra italien, musique de Carafa (Michel), représenté à Milan en 1825.

SONNANBULO (I), opéra italien, musique de Ricci (Louis) et de Ricci (Frédéric), représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1829.

SONNANBULO (IL), opéra italien, musique de Charles Valentini, représenté à Lucques en 1834.

SONNENFEST DER BRAMMINNEN (DAS) [*la Fête du soleil des Brahmines*], opérette allemande, musique de W. Müller, représentée à Berlin vers 1794.

SONNEUR DE CLOCHES (LE), opéra en cinq actes, musique de Mme Birch-Pfeiffer, représenté à Munich au mois de mars 1836. Le sujet en est emprunté à *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, sauf le dénoûment, qui est le mariage de Phœbus avec Esméralda.

SONO EGLINO MARITATI? (*Sont-ils mariés?*) opéra italien, musique de Panizza, représenté à Milan en 1827.

SOPHA (LE), opéra, musique de Scio, représenté au théâtre Molière en 1792.

SOPHIE ou **LE MARIAGE CACHÉ**, comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, tirée d'une comédie anglaise attribuée à Garrick, intitulée le *Mariage clandestin*, paroles de Mme Riccoboni, musique de Kohault, représentée aux Italiens le 4 juin 1768.

SOPHIE-CATHERINE ou **LA GRANDE DUCHESSE**, opéra en quatre actes, paroles de Mme Charlotte Birch-Pfeiffer, musique de Flottow, représenté au Grand-Opéra de Berlin dans le mois de novembre 1850.

SOPHIE ET MONCARS ou **L'INTRIGUE PORTUGAISE**, opéra-comique en trois actes, paroles de Guy, musique de Gaveaux, représenté sur le théâtre Feydeau le 30 septembre 1797.

SOPHOCLE, opéra en trois actes, paroles de Morel, musique de Fiocchi, représenté à l'Académie impériale de musique le 16 avril 1811. Cet ouvrage avait été écrit à l'occasion de la distribution des prix décennaux, qui ne furent point distribués. Il n'eut aucun succès. Fiocchi etait un bon professeur de chant. Il travailla avec Choron à la publication des *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie.*

SOPHONISBE, opéra, musique de Gebel (Georges), représenté à Rudolstadt en 1753.

SOPHONISBE, monodrame, musique de Neefe, 1782.

SOPHRONIME, opéra-comique en un acte, paroles de Demoustier, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau le 13 février 1795.

SORCIER (LE), comédie en deux actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Poinsinet, musique de Philidor, représentée sur le Théâtre-Italien le 2 janvier 1764. La pièce était amusante pour le temps, la musique fut fort goûtée. Le public, dans son enthousiasme passager, demanda aux auteurs de paraître sur la scène pour recevoir ses applaudissements. Poinsinet et Philidor furent les premiers qui se soumirent à ce caprice, toutefois après Voltaire, qui fut l'objet de cet excès d'honneur après la représentation de sa tragédie de *Mérope*. Cette pièce a été reprise au théâtre des Fantaisies-Parisiennes le 9 février 1867, grâce à l'initiative de M. Martinet. Réduite en un acte, elle a été jouée pendant plusieurs mois, malgré la naïveté de l'intrigue. C'est qu'il suffit d'écouter quelques mesures pour comprendre qu'il y a là une musique de maître et une harmonie d'une grande perfection. Les accompagnements sont traités avec un goût consciencieux. La romance de la jeune villageoise n'a pas vieilli; elle est charmante. Il n'en est pas de même de l'air du sorcier, qui paraît long parce qu'il est monotone. Mais la ronde finale est d'une gaieté si franche et offre des phrases si bien tournées qu'on éprouve une véritable sensation de plaisir et de belle humeur, influence devenue bien rare dans le répertoire moderne. Le quatuor fait presque tous les frais de l'orchestre de Philidor. De loin en loin les bassons et les flûtes tiennent

des notes, mais rarement offrent des dessins intéressants. Ce petit ouvrage a été chanté par Geraizer, Barnolt, Mmes Decroix et Bonelli.

SORCIER (LE), opéra-comique en un acte, paroles et musique de Mme Anaïs Marcelli, pseudonyme de Mme P..., représenté au Théâtre-Lyrique le 13 juin 1866. La pièce est amusante. On sent bien qu'il a fallu à l'auteur quelques efforts pour amener en scène tous ses personnages. Mais une fois arrivés sur le théâtre de l'action, leur dialogue est vif, léger, spirituel, et, jusqu'à la fin de l'acte, l'auditeur est constamment captivé, ce qui est bien quelque chose. La scène se passe dans la montagne où habite un prétendu sorcier, qui dit la bonne aventure à tout venant. Des jeunes filles viennent le consulter sur leurs amours, une comtesse sur les escapades du comte, son mari; celui-ci sur sa maîtresse. Mais le sorcier est un brigand déguisé qui, pour le moment, met à profit la crédulité de ses visiteurs pour obtenir d'eux des renseignements sur le lieu où se trouve caché un trésor qu'il veut s'approprier. Une jeune batelière arrive à l'ermitage; c'est la filleule de la châtelaine; elle sait l'endroit de la cachette. Le sorcier fait d'abord semblant de favoriser ses amours avec un maréchal des logis, puis se présente à elle sous son vrai costume de brigand, et, par la terreur qu'il lui cause, l'oblige à lui servir de guide pour exécuter son dessein : mais voilà que le maréchal des logis survient. Le brigand reprend sa robe d'ermite et, pour se débarrasser d'un pareil hôte, le fait boire et lui verse un narcotique qui l'endort. La batelière, témoin du danger que court son amant, parvient à force d'adresse à faire boire au brigand lui-même un verre de ce narcotique, qui le met hors d'état de se défendre contre les soldats dont il devient le prisonnier. Si le livret fait reconnaître dans l'auteur une femme d'esprit, la partition dénote un goût musical assez exercé. Mme P... est trop connue dans le monde artistique et littéraire pour qu'on s'étonne de retrouver au théâtre les qualités dont elle fait libéralement les honneurs dans ses brillantes réceptions. Mais qu'on nous permette ici une réflexion qui d'ailleurs n'a rien de malicieux. Les femmes, comme les abbés, semblent affectionner de préférence ce qui est contraire à leur sexe et à leur état. Ceux-ci aiment principalement la musique bruyante et guerrière; s'ils ont à organiser une musique dans leurs séminaires, ils y introduisent des trompettes et des fanfares. Les organistes selon leur cœur sont ceux qui jouent volontiers *in tempo allegretto*. N'attendez pas de celles-là, dans leurs œuvres lyriques, des Céladons et de tendres Amaryllis; elles affectent au contraire une certaine crânerie; elles composent des chœurs de dragons, des chansons bachiques; tant il est vrai que la nature vit de contrastes. Dans le petit acte de Mme Anaïs Marcelli, on remarque une introduction fort bien instrumentée, ma foi; le chœur à l'unisson : *Nous sommes les soldats du roi;* des couplets militaires dits avec goût par Fromant; la chanson à boire du sorcier; le trio : *Pendu, pendu!* et un joli air chanté par la batelière, Mlle Tual. Wartel a joué avec un vrai talent de comédien le rôle de brigand.

SORCIER PAR HASARD (LE), opéra-comique en un acte, paroles et musique de De Pellaert, représenté à Gand en 1819.

SORCIÈRE (LA), opéra, musique de Eberl, représenté à Vienne vers 1795.

SORCIÈRE DE PULTAVA (LA), opéra allemand, poëme du baron de Auffenberg, musique de Strauss, maître de chapelle de Carlsruhe, représenté dans cette ville en 1846.

SORCIÈRE DU MOULIN (LA), opéra-comique allemand, musique de Naumann, représenté à Berlin en janvier 1862.

SORCIÈRE PAR HASARD (LA), opéra-comique en deux actes, musique de Framery, représenté à la Comédie-Italienne le 3 septembre 1783.

SORCIÈRES DE BÉNÉVENT (LES), opéra en deux actes, musique de Balducci, représenté à Naples en 1837. Cet ouvrage a été écrit pour six voix de femmes.

SORDO (IL) [*le Sourd*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1774.

SORDO (IL), opéra italien, musique de Girace, représenté en Italie vers la fin du XVIIIe siècle.

SORELLE RIVALI (LE) [*les Sœurs rivales*], opéra italien, musique de Calegari (Antoine), représenté à Venise en 1784.

SORPRESA (LA) [*la Surprise*], opéra-bouffe italien, musique de Roesler, représenté à Prague vers 1800.

SORT D'ANDROMÈDE (LE), opéra, musique de Charpentier (Marc-Antoine), écrit vers 1670.

SORTE NEMICA (LA) [*le Sort funeste*], opéra italien, livret de l'abbé Silvani, musique de Giovanni Porta, représenté sur le théâtre des Grâces, à Vicence, en 1728, et à Udine en 1730.

SOSARME, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1732.

SOU DE LISE (LE), opérette en un acte, paroles de MM. Saint-Yves et Zaccone, musique de Mme Caroline Blangy, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 7 mai 1860. Le livret est intéressant. Il y a de la grâce et du goût dans le dialogue. La partition renferme des mélodies agréables. Nous citerons l'ouverture et le duo entre Lise et André, qui est charmant. Mlle Chabert a chanté avec talent le rôle de Lise. Tautin et Marchand ont joué les autres personnages.

SOUBRETTE (LA) ou **L'ÉTUI DE HARPE**, opéra en un acte, paroles d'Hoffman, musique de Solié, représenté à l'Opéra-Comique le 3 décembre 1794.

SOULIERS MORDORÉS (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de M. de Ferrières, musique de Frizieri, représenté à la Comédie-Italienne le 11 janvier 1776.

SOULIERS MORDORÉS (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de M. de Ferrières, musique de Plantade, représenté à Feydeau le 18 mai 1793.

SOUPER DE FAMILLE (LE), opéra en deux actes, musique de Henri Berton, représenté à Feydeau en 1796.

SOUPER DE MEZZETIN (LE), opérette en un acte, canevas emprunté à la Comédie-Italienne, musique de M. Ernest Cahen, représentée aux Folies-Nouvelles en mai 1858.

SOUPER DU MARI (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Desnoyers et Coignard frères, musique de Despréaux, représenté à l'Opéra-Comique le 24 janvier 1833. Ce petit ouvrage a des qualités scéniques, l'instrumentation de l'élégance. On a remarqué un joli duo de deux femmes et une charmante romance dont le refrain : *Pendant la nuit*, est délicieux d'effet. Cet opéra-comique a été chanté agréablement par Thénard et Mme Clara Margueron.

SOURD (LE) ou **L'AUBERGE PLEINE**, comédie en trois actes, paroles de Desforges, retouchée par MM. de Leuven et Ferdinand Langlé, musique de Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 2 février 1853. Cette pièce, dont les saillies et les calembours ont tant réjoui nos pères, a été remaniée par MM. Ferdinand Langlé et Sainte-Foy. Les couplets en sont lestes et annoncent bien leur date. Adolphe Adam en écrivant de la musique sur ce sujet a pu se livrer sans contrainte à son genre familier. Les mélodies sont faciles, bien en situation ; les effets d'instrumentation ingénieux, tournant souvent au comique et à la farce. Parmi les couplets les plus applaudis, nous citerons : *Sur le pont d'Avignon;* les couplets sur la bassinoire ; les couplets dont le refrain est chanté sur le mot *bagasse* est exhilarant ; enfin ceux de : *On dit non, on dit oui*. Cette pièce a été enlevée avec verve par Ricquier, Sainte-Foy, Delaunay, Mmes Lemercier, Decroix, Félix et Talmon ; on l'a reprise au Théâtre-Lyrique le 18 janvier 1856.

SOURDE-MUETTE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Valmalette, musique de Blangini, représenté pour la première fois à Feydeau le 26 juillet 1815.

SOURNOISE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Thomas Sauvage et de Lurieu, musique de Thys, représenté à l'Opéra-Comique le 13 septembre 1848. Il s'agit dans le livret d'une jeune fille sans dot qui veut à toute force se procurer un mari, et dont les ruses et les mensonges ont pour résultat de lui faire épouser un laquais. Ce sujet est peu musical. La musique en est assez gaie. On a remarqué un quintette dans lequel l'auteur a intercalé un duo agréable pour deux voix de femmes, et une valse joliment chantée par Mlle Lemercier. Nathan, Sainte-Foy et sa femme ont rempli les autres rôles.

SOUS LES CHARMILLES, opéra-comique en un acte, paroles de M. Kauffmann, musique de M. Dautresme, représenté au Théâtre-Lyrique le 28 mai 1862.

SOUVENIRS DE LAFLEUR (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Carmouche et de Courcy, musique de Halévy, représenté à l'Opéra-Comique le 4 mars 1833. Le livret reproduit une pièce du Gymnase intitulée : la *Vieillesse de Frontin*. Lafleur, valet de comédie, n'est plus jeune ; il a vieilli en même temps que son maître, et tous deux charment leurs loisirs en racontant leurs antiques prouesses. Le neveu du maître de Lafleur a une maîtresse et des dettes ; pour le dérober aux suites de ses folies, son oncle le confine dans son château, et prépose Lafleur à la

garde du prisonnier. Le geôlier trompe les ennuis de sa captivité en lui contant ses anciens tours. Il fournit au jeune homme, sans en avoir l'air, les moyens de faire payer ses dettes par son oncle, et d'épouser celle qu'il aime. Ce fut le célèbre chanteur Martin qui chanta le rôle de Lafleur avec un organe d'une fraîcheur et d'un charme merveilleux pour son âge; il obtint un grand succès dans son grand air, très-bien conçu par le compositeur et approprié au genre de talent du chanteur; acteur excellent, il fut très-applaudi dans la scène où Lafleur déclare à son maître que son imagination n'est pas refroidie et qu'il saura tirer son neveu d'embarras. Martin avait alors soixante-sept ans. Il n'y a pas d'exemple d'une carrière aussi longue au théâtre. Thévenard, qui chanta pendant quarante ans les opéras de Lulli et de Rameau, prit sa retraite à l'âge de soixante-deux ans. Halévy a composé pour cet opéra-comique une musique charmante, instrumentée avec élégance et discrétion pour ne pas couvrir la voix du doyen des chanteurs français.

SPANISH DOLLARS (*les Ecus d'Espagne*), opéra, musique de Davy (Jules), représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1805.

SPANISH MAID (THE) [*la Jeune Espagnole*], opéra anglais, musique de Linley, représenté à Drury-Lane en 1783.

SPANISH RIVALS (*les Rivaux espagnols*), opéra-comique anglais, musique de Linley, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1785.

SPARTACO, opéra italien, livret de l'abbé Pasquini, musique de Porsile, représenté sur le théâtre de la Cour, à Vienne, pendant le carnaval de 1726.

SPARTANA (LA), opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1747.

SPAVENTO, opéra-comique en deux actes, musique de M. Grand, représenté à Limoges en février 1862.

SPAZZA-CAMINO (LO), opéra-bouffe italien, musique de Tarchi, représenté au petit théâtre du Monza, près de Milan, vers 1789.

SPEDIZIONE PER LA LUNA (LA) [*l'Expédition dans la lune*], opéra-bouffe, musique de Candio, représenté à Vérone en 1845.

SPETTRO PARLANTE (LO) [*le Spectre parlant*], opéra semi-séria en deux actes, musique de Charles Valentini, représenté au théâtre Nuovo de Naples, en 1832.

SPEZIALE (LO) [*le Miroir*], opéra-buffa, musique de Pallavicini et Fischietti, représenté à Venise en 1755.

SPEZIALE (LO) [*le Miroir*], opéra italien, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne vers 1775.

SPIA (LA), opéra italien, musique de Arditli, représenté à New-York en avril 1856, avec Brignoli, Morelli, Mme De La Grange.

SPIEGEL AUS ARKADIEN (DER) [*le Miroir d'Arcadie*], opéra en deux actes, musique de Sussmayer, représenté à Vienne en 1794, et à Paris, au théâtre allemand, le 27 novembre 1802. On a publié cet ouvrage sous ce titre : *Die neuen Arcadier* (*les Modernes Arcadiens*).

SPIEGELRITTER (DIE) [*le Chevalier du miroir*], opéra allemand, paroles de Kotzebüe, musique de Waller, représenté en Allemagne en 1793.

SPIEGELRITTER (DER) [*le Chevalier du miroir*], opéra allemand, paroles de Kotzebüe, musique de V. Maschek, représenté au théâtre National de Prague le 7 mars 1794.

SPIEGELRITTER (DER) [*le Chevalier du miroir*], opéra allemand, paroles de Kotzebüe, musique de Agthe, représenté à Ballenstedt en 1795.

SPIEGELRITTER (DER) [*le Chevalier du miroir*], opéra allemand, paroles de Kotzebüe, musique de Heinz, représenté à Waldenburg vers 1796.

SPIEGELRITTER (DER) [*le Chevalier du miroir*], opéra allemand en trois actes, paroles de Kotzebüe, musique de Mainberger, représenté vers 1800.

SPIEGELRITTER (DER) [*le Chevalier du miroir*], opéra allemand en un acte, paroles de Kotzebüe, musique de François Schubert, écrit vers 1813. C'est la première œuvre lyrique du célèbre auteur des *Lieder*. On ne sait ce qu'est devenu le manuscrit.

SPINETTE ET MÀRINI, opéra, musique de Bruni (Antoine-Barthélemy), représenté en 1791.

SPINNERKREUZ AM WIENERBERG (DAS) [*la Croix du fileur à la montagne de Vienne*], opéra allemand, musique de Tayber,

représenté à Vienne et à Léopoldstadt vers 1800.

SPIRITO DE CONTRADIZIONE (LO) [*l'Esprit de contradiction*], opéra italien, musique de Schuster, représenté à Dresde en 1785.

SPIRITO DI CONTRADIZIONE (LO), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1765.

SPONSÀLI D'ENEÀ (GLI) [*les Noces d'Enée*], opéra italien, livret de D. Francesco Passerini, musique de Michele Fino, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, à l'occasion de la foire de l'ascension, en 1731.

SPONSALI DE' SILFI (GLI) [*les Noces des sylphes*], opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Milan vers 1824.

SPOSA BISBETICA (LA) [*l'Epouse capricieuse*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Naples en 1789.

SPOSA AL LETTO (LA) [*l'Epouse valétudinaire*], opéra italien, musique de Rossi (Louis), représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1832.

SPOSA BIZARRA (LA) [*l'Epouse fantasque*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1784.

SPOSA COLLERICA (LA) [*la Femme colère*], opéra italien, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1786.

SPOSA CONTRASTATA (LA) [*l'Epouse querelleuse*], opéra italien, musique de Palma, représenté à Turin vers 1797.

SPOSA CONTRASTATA (LA) [*l'Epouse querelleuse*], opéra italien, musique de F. Orlandini, représenté à Rome en 1804.

SPOSA D'ABIDO (LA) [*la Fiancée d'Abydos*], opéra italien, musique du prince Poniatowski, représenté à Venise vers 1846.

SPOSA DI DUE MARITI (LA) [*la Femme de deux maris*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Rome en 1810.

SPOSA DI MESSINA (LA) [*la Fiancée de Messine*], opéra italien, musique de Vaccaj, représenté à Milan vers 1833.

SPOSA E L'EREDITÀ (LA) [*l'Epouse et l'héritage*], opéra italien, musique de Combi, représenté au théâtre Nuovo de Naples pendant le carnaval de 1834.

SPOSA FEDELE (LA) [*l'Epouse fidèle*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1772.

SPOSA FEDELE (LA) [*l'Epouse fidèle*], opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Rome en 1835.

SPOSA IN LIVORNO (LA) [*la Femme à Livourne*], opéra italien, musique de Rossi (Joseph), représenté au théâtre Tordinone, à Rome, pendant le carnaval de 1807.

SPOSA INVISIBILE (LA) [*l'Epouse invisible*], opéra italien, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Rome en 1786.

SPOSA STRAMBA (LA), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre du Fondo, à Naples en 1784.

SPOSALIZIO DI UN PRINCIPE (LO) [*les Fiançailles d'un prince*], opéra italien, musique de Altavilla, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1846.

SPOSALIZIO PER PUNTIGLIO (LO) [*la Promesse de mariage par dépit*], opéra-buffa, musique de J. Masi, représenté à Rome en 1768.

SPOSA PERSIANA (LA) [*l'Epouse persane*], opéra italien, musique de Felice Alessandrini, représenté à Londres en 1775.

SPOSA VOLUBILE (LA) [*l'Epouse inconstante*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1789.

SPOSE DISPERATE (LE) [*les Epouses en furie*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome en 1800.

SPOSE PROVENZALE (LE) [*les Epouses provençales*], opéra italien, musique de Bondineri, représenté à Naples en 1787.

SPOSE RICUPERATE (LE) [*les Femmes retrouvées*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Venise en 1785.

SPOSI FUGITIVI (I) [*les Epoux fugitifs*], opéra italien, musique de Carlini, représenté à Naples en 1833.

SPOSI IN CIMENTO (GLI) [*les Epoux dans l'embarras*], opéra italien, musique de L. Mosca, représenté à Naples vers 1817.

SPOSI IN CONTRASTO (GLI) [*les Epoux en querelle*], opéra italien, musique de Martin y Solar, représenté à Pétersbourg en 1788.

SPOSI IN MASCHERA (GLI) [*les Epoux mas-*

qués], opéra italien, musique de Rustini (Jean-Marc), représenté à Modène en 1766.

SPOSI IN RISSE (GLI) [*les Epoux en querelle*], farce italienne, musique de Caportorti, représenté au théâtre Nuovo de Naples vers 1800.

SPOSI INFATUATI (GLI) [*les Epoux en démence*], opéra italien, musique de Nasolini, représenté à Naples vers 1792.

SPOSI PERSEGUITATI (I) [*les Epoux persécutés*], opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1772.

SPOSO AGITATO (LO) [*le Mari inquiet*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1813.

SPOSO AL LETTO (LO) [*le Mari au lit*], opéra bouffe en deux actes, musique de Stabile, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, vers 1836.

SPOSO BURLATO (LO) [*le Mari berné*], opéra, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1772.

SPOSO BURLATO (LO) [*le Mari berné*], opéra-buffa, musique de Ditters, représenté à Johannisberg en 1775.

SPOSO BURLATO (LO) [*le Mari berné*], opéra italien, musique de Rossi (Laurent), représenté à Rome vers 1790.

SPOSO CHE PIÙ ACCOMMODA (LO) [*le Mari le plus accommodant*], opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Naples vers 1808.

SPOSO DI LUCCA (LO), opéra italien, musique de Puccita, représenté à Milan vers 1803.

SPOSO DI PROVINCIA (LO) [*le Mari provincial*], opéra, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre Argentina de Rome en 1821.

SPOSO DI TRÈ, MARITO DI NESSUNA (LO) [*l'Epoux de trois femmes, le mari d'aucune*], opéra-bouffe en deux actes, musique de Cherubini, représenté à Venise dans l'automne de 1783.

SPOSO DI TRE, MARITO DI NESSUNA (LO), opéra italien, musique de Brunetti (Jean-Gualbert), représenté à Bologne en 1786.

SPOSO DI TRE, MARITO DI NESSUNA (LO), opéra italien, musique de Gnecco, représenté à Milan en 1793.

SPOSO DISPERATO (LO) [*le Mari furieux*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Rome en 1778.

SPOSO IN BERSAGLIO (LO) [*le Mari en démêlé avec sa femme*], opéra italien, musique de Generali, représenté à Florence en 1807. C'est sans doute cet ouvrage qui a été représenté à Venise, en 1808, sous ce titre : *Sposo in contrasto* (*lo*).

SPOSO SENZA MOGLIE (LO) [*le Mari sans femme*], opéra-bouffe, musique de Cimarosa, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, en 1789.

SPREZZANTE ABBANDONATA (LA) [*la Femme méprisante abandonnée*], opéra italien, musique de Ottani, représenté au théâtre Aliberti de Rome en 1778.

SPURIO POSTUMIO, opéra italien, livret du comte Agostino Piovene, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1712.

STABEL VON DER FREISCHÜTZ (*l'Arbalète du franc archer*), opéra-féerique allemand, musique de Rœth, en collaboration avec Riotte, représenté à Vienne en 1826.

STÆNDCHEN (DAS) [*la Sérénade*], intermède allemand, musique de Bergt, représenté à Leipzig vers 1810.

STŒRTEBECKER UND GŒDJE MICHEL, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg vers 1701.

STANISLAS HUNYADY (*Stanislas Hunyade*), opéra en langue hongroise, musique d'Erkel, représenté à Pesth en 1844.

STANZE DA LETTO (LE) [*les Chambres à coucher*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Palerme vers 1842.

STARY TRZPIAT (*le Vieux petit-maître*), opéra en deux actes, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1805.

STATION DE POSTE (LA), petit opéra allemand, musique de Wraniczky, représenté à Vienne en 1793.

STATIRA, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Gasparini, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1705.

STATIRA, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Albinoni, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1730.

STATIRA, opéra italien, musique de Porpora, représenté à Vienne en 1742.

STATIRA, opéra italien, livret de Carlo Goldoni, musique de Chiarini, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1742.

STATIRA, opéra italien, musique de Scolari, représenté à Venise en 1756.

STATIRA PRINCIPESSA DI PERSIA, opéra italien, livret de Busenello, musique de Cavalli, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1655, puis repris à Cologne en 1665.

STATIRA REGINA DI PERSIA, opéra italien, musique de Airoldi, représenté à Milan vers 1853.

STATUA MATEMATICA (LA) [*l'Automate*], opéra napolitain, musique de Valentini, représenté à Pesaro en 1786.

STATUA MATEMATICA (LA), opéra-bouffe, musique de Anelli, représenté à Bologne en 1788.

STATUA PER PUNTIGLIO (LA), opéra italien, musique de Bernardini, représenté vers 1794.

STATUE (LA), opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1815.

STATUE (LA), opéra-comique en trois actes et cinq tableaux, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Ernest Reyer, représenté au Théâtre-Lyrique le 11 avril 1861. La couleur orientale du livret et l'originalité des situations convenaient parfaitement à la nature du talent de M. Reyer. Aussi est-ce son meilleur ouvrage. Admirateur passionné de Weber, il est souvent son imitateur. Mais son propre fonds est riche en idées élégantes, colorées et rhythmées avec une conviction qui devient de jour en jour plus rare. Nous rappellerons particulièrement le chœur des voisins de Kaloum-Barouch, celui des musiciens et l'air de Sélim. Les rôles ont été créés par Monjauze, Balanqué, Wartel, Girardot et Mlle Baretti.

STATUE PARLANTI (LE) [*les Statues parlantes*], opéra, musique de Cimarosa, représenté à Milan en 1784.

STATUE RETROUVÉE (LA), opéra-comique, musique de Romberg (Bernard), représenté à Bonn en 1790.

STEIN DER WEISEN (DER) [*la Pierre philosophale*], opéra allemand, musique de Gerl, représenté à Brünn en 1797.

STEINERNE BRAUT (DIE) [*la Fiancée de pierre*], opéra allemand, musique du baron de Lichtenstein, représenté à Dessau en 1799.

STELLA DI NAPOLI (LA) [*l'Etoile de Naples*], opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Naples en 1847, et repris à Rome, sur le théâtre Argentina, en novembre 1858.

STELLA MONTI, opéra-comique en trois actes, paroles de Dumoulin, musique de Aloys Kettenus, représenté au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, en mars 1862.

STERNENKŒNIGIN (DIE) [*la Reine des étoiles*], opéra allemand, musique de Kauer, représenté à Vienne.

STIFELLIO, opéra italien en trois actes, livret de Piave, musique de M. Verdi, représenté au grand théâtre Civique de Trieste dans l'automne de 1850. Le rôle de Stifellio a été créé par Fraschini. Le sujet a été tiré d'un drame d'Emile Souvestre et de Bourgeois, intitulé *Stifellius*. Dans le livret italien, le drame, assez obscur du reste, met en scène le prêtre Stifellio. Il est marié à Lina. Sa femme est adultère. Stifellio la répudie, puis lui pardonne. C'est une pièce absurde, qui ne pouvait réussir même avec la meilleure musique, surtout en Italie. L'ouverture se compose des principaux motifs empruntés à l'opéra lui-même. Les passages les plus saillants sont le finale du premier acte : *Non solo all' iniquo;* le quartetto : *O eccesso inaudito*, dont la phrase principale : *Un accento proferite*, est fort belle, et la cabalette chantée par Stankar. M. Verdi, peu satisfait de l'accueil fait à sa partition, retira son œuvre, la remania entièrement et l'adapta à un autre livret, celui d'*Aroldo*. Cette seconde tentative ne réussit pas mieux que la première,

STIPO MAGICO (LO) [*l'Armoire magique*]. opéra-bouffe en deux actes, musique de Sparono, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, vers 1820.

STOCK IM EISEN (DER) [*le Bâton de fer*], drame autrichien, musique de Kessler, représenté à Vienne en 1828.

STOOPS TO CONQUER (THE), opéra anglais en trois actes, paroles de M. Fitzball, d'après Goldsmith, musique de M. Mac Farren, représenté à Londres en février 1864.

STORDILANO, PRINCIPE DI GRANATA, opéra italien, musique de Traetta, représenté à Parme en 1760.

STRADELLA, opéra en cinq actes, paroles de MM. Emile Deschamps et Emilien Pacini, musique de Niedermeyer, représenté à l'Académie royale de musique le 3 mars 1837. Cet ouvrage n'a pas obtenu le succès qu'il méritait. Le sujet était intéressant. La biographie du compositeur chanteur Stradella en a fourni les romanesques épisodes, sauf la catastrophe finale, c'est-à-dire le meurtre des époux, qu'on a changée en cérémonie nuptiale. Quant à la partition, elle renferme des morceaux d'un grand mérite, notamment la sérénade du premier acte chantée par Nourrit, le trio du second acte chanté par Mlle Falcon, Nourrit et Dérivis, et surtout l'air de Mlle Falcon : *Ah! quel songe affreux! grâce au ciel il s'achève*, qui est un des beaux airs du répertoire dramatique français.

STRADELLA, pièce lyrique, musique de M. de Flottow, représenté d'abord sur le théâtre du Palais-Royal en février 1837. Achard a chanté le rôle du célèbre chanteur. *Alessandro Stradella* devint un opéra et fut représenté pour la première fois au théâtre Royal de Munich le 29 septembre 1845. Cet ouvrage a été jugé bien inférieur à *Martha*, du même compositeur. On y remarque cependant quelques morceaux dignes d'intérêt dans le troisième acte. M. de Flottow a introduit dans sa partition une cavatine de Bellini pour la scène dans laquelle Stradella désarme ses assassins par la beauté de sa voix.

STRADELLA, opéra italien, paroles de F. Quercia, musique de Moscuzza, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, au mois de juillet 1850.

STRANGERS AT HOME (THE) [*les Etrangers chez eux*], opéra-comique anglais, musique de Linley, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1786.

STRANIERA (LA) [*l'Etrangère*], opéra italien en deux actes, livret de Romani, musique de Bellini, représenté à Milan dans l'année 1829. Rubini, Tamburini, Mmes Méric-Lalande, Unger, tels sont les chanteurs pour lesquels Bellini a écrit cet ouvrage. Les trois rôles de Léopold de Valdebourg, d'Arthur et d'Alaide ont du caractère et renferment des mélodies expressives. Cependant l'ensemble de l'opéra est faible, manque de grandeur. Au premier acte on ne remarque guère qu'un chœur et la scène dans laquelle Arthur force Valdebourg à mettre l'épée à la main : *Valdeburgo, a cui tu, cieco*. Le second acte est plus riche ; nous signalerons l'admirable romance chantée par Tamburini : *Meco tu vieni, o misera;* le duo de Valdebourg et d'Arthur ; l'air excellent chanté par Rubini : *Il soave e bel contento ;* le quatuor et le dernier air d'Alaide. Mlle Giulia Grisi a débuté dans la *Straniera*, à Paris, en 1832, et, dès les premières scènes, l'auditoire a été frappé de l'action dramatique, animée, énergique de cette cantatrice qui devait parcourir une si brillante carrière. Le rôle d'Isoletta a été chanté par Mlle Amigo.

STRATAGÈME DÉCOUVERT (LE), comédie en deux actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Monvel, musique de Dezèdes, représentée aux Italiens le 4 octobre 1773.

STRATAGÈMES DE L'AMOUR (LES), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de Roy, musique de Destouches, représenté par l'Académie royale de musique le jeudi 26 mars 1826. Dans le prologue, composé à l'occasion du mariage de Louis XV, on voyait le temple de la gloire. Ce monarque y était placé au milieu des rois, ses prédécesseurs les plus célèbres. La première entrée a pour titre *Scamandre*, la seconde les *Abdérites* et la troisième la *Fête de Philotis*. Mlles Antier, Le Maure, les sieurs Chassé, Thévenard, Muraire et Tribou en furent les principaux interprètes. Fuzelier et d'Orneval en firent une spirituelle parodie.

STRATAGEMM AMOROSI (GLI) [*les Stratagèmes amoureux*], opéra italien, livret de Passerini, musique d'Albinoni, représenté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, en 1730.

STRATAGEMM DI BIANTE (GLI), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi, représenté à Vienne en 1682.

STRATONICA (LA) [*Stratonice*], opéra italien, avec des intermèdes bouffes, musique de Vinci, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1720.

STRATONICE, drame lyrique en un acte et en vers, paroles de Hoffman, musique de Méhul, représenté pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du roi, à Feydeau, le 3 mai 1792, et à l'Académie royale de musique, avec les récitatifs de Daussoigne, neveu de Méhul, le 20 mars 1821. Cette pièce est une de celles qui font le plus

d'honneur au talent littéraire d'Hoffman, et Méhul était bien capable non-seulement d'en sentir les beaux vers, mais de les faire admirablement valoir. *Stratonice* est son troisième ouvrage; ce fut celui qui consacra sa réputation. Le quatuor a une noblesse et une ampleur de style qui l'ont fait ranger au nombre des chefs-d'œuvre. Quant à l'air : *Versez tous vos chagrins dans le sein paternel*, après les succès de la scène, il a obtenu celui des concerts et des salons, interprété surtout par Ponchard dont il était le morceau de prédilection.

STRAVAGANTE (LO), opéra-bouffe italien, musique de Tarchi, représenté à Bergame en 1793.

STRAVAGANTE (LA), opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1795.

STRAVAGANTE ED IL DISSIPATORE (LO), opéra italien, musique de François Basili, représenté à Venise, au printemps de 1802.

STRAVAGANTE INGLESE (LO) [*l'Anglais extravagant*], opéra italien, musique de Ghinassi, représenté à Dresde en 1790.

STRAVAGANTI (GLI), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1769.

STRAVAGANZE D'AMORE (LE), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1777.

STRAVAGANZE D'AMORE (LE), opéra italien, musique de L. Mosca, représenté à Naples vers 1818.

STRAVAGANZE D'AMORE (LE), opéra italien, musique de Catugno, représenté au théâtre Nuovo de Naples vers 1820.

STRAVAGANZE DEL CONTE (LE), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1772.

STRAVAGANZE IN CAMPAGNA (LE), opéra italien, musique de Brunetti (Jean-Gualbert), représenté à Venise en 1787.

STREGA DI DERNEGLEUCH (LA) [*la Sorcière*], musique de Gagliardi, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1839.

STRUENSÉE, tragédie en cinq actes et en vers de Michel Beer, avec une ouverture et des entr'actes composés par Giacomo Meyerbeer, frère de l'auteur, représentée pour la première fois avec la musique, à Berlin le 21 septembre 1847. Ce sujet tragique, emprunté à l'histoire moderne, aurait pu fournir la matière d'un opéra important, et il convenait particulièrement au génie du compositeur. Il se contenta de faire valoir l'œuvre dramatique de son frère par la composition de morceaux d'un caractère généralement triste et religieux, en harmonie avec les situations qu'ils annoncent; telle est surtout la magnifique ouverture, peut-être la plus remarquable symphonie de Meyerbeer. La marche, dont l'orchestration est brillante, est devenue promptement populaire en Allemagne. La scène de la conspiration au second acte est précédée de plusieurs airs danois traités avec cette supériorité de contrepointiste qu'on admire chez Meyerbeer. La polonaise de *Struensée* est un morceau célèbre à juste titre, par l'originalité du rhythme et l'harmonie piquante et variée des détails. Struensée avait été décapité à Copenhague le 28 avril 1772. Les circonstances qui accompagnèrent la fin tragique de l'ambitieux et malheureux ministre, qu'une conspiration de palais précipita du faîte des honneurs après neuf mois d'un pouvoir illimité, avaient laissé des souvenirs douloureux dans la famille du roi de Danemark Frédéric VI. Ce monarque fit ajourner la représentation de la pièce de Michel Beer qui l'avait écrite en 1826. L'auteur mourut en 1831 sans avoir vu jouer sa tragédie sur le théâtre Royal de Berlin. Ce ne fut qu'en 1847, vingt et un ans après sa composition, que la tragédie de *Struensée* fut représentée par l'ordre du roi de Prusse, qui invita le frère du poëte à y joindre une musique spéciale. Il n'est donc pas surprenant que cette œuvre littéraire, conçue d'après le plan des tragédies classiques, n'ait eu qu'un succès d'estime. Le vent romantique n'avait pas soufflé moins violemment sur l'Allemagne que sur la France.

STUDENT UND BAUER (*Etudiant et paysan*), opéra-comique allemand, musique de Schliebner, représenté à Stralsund en 1855.

STUDENTE (LO) [*l'Etudiant*], opéra-bouffe italien, musique de G. Monti, représenté à Naples en 1784.

STUDENTE DI BOLOGNA (LO) [*l'Etudiant de Bologne*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Rome dans l'été de 1786.

STUDENTI (GLI), opéra italien, musique de Prota (Gabriel), représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1796.

STUDIO D'AMORE (LO), opéra italien, li-

vret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1686.

STUFEN DES MENSCHLICHEN ALTERS (DIE) [*les Périodes de la vie humaine*], prologue allemand, musique de Schweitzer, exécuté vers 1775.

STÜNDCHEN IM BADE (EIN) [*Une petite heure à Bade*], opéra-comique allemand en un acte, musique de Schmidt (Samuel), représenté à Charlottenbourg le 14 septembre 1836.

STURM (DER) [*l'Orage*], opéra allemand, musique de Aspelmayer, représenté à Vienne en 1786.

STURM (DER) [*l'Orage*], opéra allemand, musique d'Emmert, représenté à Salzbourg en 1806.

STURM (DER) [*l'Orage*], opéra allemand, musique de Rung, représenté au théâtre de Copenhague en 1847.

SUÉDOIS (LES), opéra, musique de Rœder, représenté à Prague en 1842.

SUENO [*Suénon, roi de Danemark*), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1706.

SUENO PRIMO, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1838.

SUITE DES CHASSEURS ET LA LAITIÈRE (LA), opéra-comique, musique de Goblain, représenté à la Comédie-Italienne, à Paris, vers 1775.

SUITE DU COMTE D'ALBERT (LA), opéra-comique en un acte, musique de Grétry, représenté à la Comédie-Italienne, à Paris, en 1787.

SUITE DU MÉDECIN TURC (LA), opéra-comique, musique de Arquier, représenté à Marseille vers 1810.

SUJETS RECONNAISSANTS ENVERS LEUR SOUVERAIN (LES), opéra allemand, musique de Stefani, représenté à Varsovie en 1796.

SULMONA, opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard vers 1830.

SULPIZIA (LA), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1672.

SULPIZIA FEDELE (LA), opéra italien, livret de Lalli, musique de Pollaroli (Antoine), représenté à Venise en 1729.

SULTAN CONRADIN (LE), opéra allemand, musique de Tuczek, représenté au théâtre de Léopoldstadt vers 1805.

SULTAN MISAPOUF (LE), opérette en un acte, paroles de X., musique de M. Laurent de Rillé, représentée aux Folies-Nouvelles. Chantée par Joseph Kelm, Tissier.

SULTAN SALADIN (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Dupin, musique de Bordèse, représenté à l'Opéra-Comique le 8 février 1847. La pièce est amusante. La scène se passe à Marseille. Un fournisseur, nommé Pimpret, veut épouser une jeune fille dont la dot vienne rétablir ses affaires embarrassées. Il a pour rival un capitaine de vaisseau, lequel, pour tromper sa vigilance autant que pour le berner, contrefait le fou et se fait passer pour le sultan Saladin, mari de toutes les femmes. Le crédule Pimpret ne prend aucun ombrage des galanteries de cet insensé, et permet à sa future de se dire sa femme. Mais voilà que notre capitaine est arrêté par l'ordre des créanciers du fournisseur. Il paye joyeusement les dettes du fournisseur et acquiert ainsi le droit de devenir réellement l'époux de la fiancée de Pimpret. Bordèse a écrit pour cette petite comédie des couplets gracieux et d'une mélodie facile. Il n'y a qu'un quatuor assez développé. Les rôles ont été joués par Chollet, Sainte-Foy et Mlle Berthe.

SULTAN WAMPOU (LE), opéra-comique, musique d'Amon, représenté en Allemagne vers 1791.

SULTAN WAMPOU (LE), opéra-comique, musique d'Elsner, représenté au théâtre de Varsovie en 1800.

SULTAN WAMPOUM ODER DIE WUENSCHE, opéra en trois actes, musique de Essiger, représenté à Luebben en 1797.

SULTAN WAMPUM (LE), opérette allemande, musique de Kinki, représentée à Josephstadt vers 1810.

SULTANA, opéra-comique en un acte, paroles de Desforges, musique de Maurice Bourges, représenté à l'Opéra-Comique le 16 septembre 1846. Le sujet n'est rien moins qu'oriental. La scène se passe en Hollande. *Sultana* est le nom d'une espèce de tulipe sur laquelle un vieux soldat, devenu horticulteur, fonde des espérances de fortune, car il doit l'offrir à une princesse de Nassau. Une intrigue assez compliquée vient se mêler à cette donnée naïve. La musique renferme

d'assez jolis motifs, parmi lesquels on a remarqué le rondo chanté par Audran : *O toi, joli démon!* le duo des deux pages : *Je veux te rendre un service d'ami*, et le quatuor final, développé avec une bonne entente dramatique. Grignon, Emon, Carlo et Mlle Lavoye ont interprété cette composition gracieuse d'un critique musical distingué.

SUPERBA CORRETIA (LA), opéra-buffa, musique de Dutillieu, représenté à Vienne en 1795.

SUPERBIA E VANITÀ (*Orgueil et vanité*), opéra italien, musique de Celli, représenté à Naples vers 1835.

SUPERCHERIE PAR AMOUR (LA), opéra en trois actes, musique de L.-E. Jadin, représenté à Favart en 1795.

SURPRISE (LA), opéra allemand en un acte, musique de Bierey, représenté au théâtre de Breslau le 12 octobre 1809.

SURPRISES (LES) ou **L'ÉTOURDI EN VOYAGE**, opéra-comique en deux actes, paroles de Sewrin, musique de Kreutzer, représenté à Feydeau le 2 janvier 1806.

SURPRISES DE L'AMOUR (LES), opéra-ballet de trois entrées, paroles de Bernard, musique de Rameau, représenté à l'Académie royale de musique le 31 mai 1757. *L'Enlèvement d'Adonis*, la *Lyre enchantée* et *Anacréon*, tels sont les titres des trois actes de ce ballet, un des derniers ouvrages du célèbre compositeur.

SURRENDER OF CALAIS (*la Prise de Calais*), opéra-anglais, musique de Samuel Arnold, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1791.

SUSMALLA, duodrame, musique de Weber (Bernard-Anselme), représenté au théâtre Royal de Berlin en 1802.

SUSPECTS (LES), opéra-comique en un acte, musique de Lemière de Corvey, représenté au théâtre Louvois, à Paris, en 1795.

SVIPVAN WINKLE, opéra national américain, musique de Bristas, représenté à New-York en novembre 1855.

SWEDISCH PATRIOTISM (*le Patriotisme suédois*), mélodrame anglais, musique de Bishop, représenté à Covent-Garden de Londres en 1819.

SWITARD'S ZAUBERTHAL (*la Vallée enchantée de Switard*), opéra allemand, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1806.

SYBARITES (LES), acte d'opéra, paroles de Marmontel, musique de Rameau, représenté par l'Académie royale de musique le 12 juillet 1757.

SYBARITES DE FLORENCE (LES), drame lyrique en trois actes, paroles de Laffite, musique de Weber, Beethoven, Rossini, Meyerbeer, Aimon et Barbereau, arrangée par Castil-Blaze, représenté au théâtre des Nouveautés dans le mois de novembre 1831. Le complot ourdi par les Pazzi contre les Médicis en 1478, a fourni le sujet de cette pièce dont l'auteur, marchant sur les traces de Scribe, a rabaissé l'action au niveau d'une scène invraisemblable de mélodrame. On sait que Laurent et Julien de Médicis furent assaillis le 2 mai 1478 par une troupe de conjurés aux ordres de plusieurs familles puissantes de Florence, dans l'église de Santa-Reparata; que Julien fut poignardé, que Laurent s'échappa, et que, le peuple étant accouru en armes à la défense des Médicis, les assassins payèrent de leur vie leur odieux attentat. L'auteur du livret a imaginé de remplacer François par un cardinal, le poignard par une machine infernale envoyée sous forme de coffret par le pape Sixte IV. Laurent doit ouvrir cette boîte en sa qualité de premier de l'Etat. Un chevalier, qui est dans le secret et qui veut sauver Médicis, arrache la boîte de ses mains et déclare que le rang du cardinal lui confère le droit et le devoir de l'ouvrir. Celui-ci est contraint de céder et tombe foudroyé par ses propres armes. C'est aussi puéril que maladroit. Cet opéra, dont la musique avait été originairement composée par Aimon pour le théâtre de l'Odéon, avait été refusé à l'Opéra-Comique. Le directeur du théâtre des Nouveautés s'en empara; mais pour éviter d'usurper le privilége du théâtre de la rue Monsigny, il chargea Castil-Blaze, l'intrépide arrangeur, de joindre à la partition des morceaux de *Fidelio*, d'*Euryanthe*, d'*Oberon*, du *Crociato*, de *Tancredi*. Grâce à cette combinaison, les *Sybarites de Florence* intéressèrent le public et eurent un succès peu mérité. M. Barbereau, le savant professeur au Conservatoire, a composé la musique d'un duo chanté par Damoreau et Mlle Pougaud, fille adoptive de Mlle Mars, et d'un air de ténor au dernier acte.

SYDNEY E TUMMA, mélodrame polonais, musique d'Elsner, représenté à Brünn en 1794.

SYLLA, tragédie lyrique en cinq actes, musique de Gatti (Théobalde), représentée à l'Opéra le 16 septembre 1701.

SYLPHE (DER), opéra, musique de Danzi, représenté à Munich en 1782.

SYLPHE (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique le 27 novembre 1856. Angèle de Senneterre a toujours cru que le monde était peuplé de gnomes et de sylphes. Elle vient d'épouser le marquis de Valbreuse, un marin qui n'est ni crédule ni sentimental. Un certain chevalier de Sainte-Laure veut profiter de cette différence d'humeur entre les époux. Angèle est sur le point d'écouter les protestations du chevalier; mais la voix du sylphe se fait entendre et à plusieurs reprises donne de si bons conseils qu'Angèle comprend qu'elle fera bien de les suivre. Elle demande à voir les traits de ce mystérieux ami. Le sylphe y consent et se révèle enfin sous la figure du marquis de Valbreuse. C'est lui qui a tenté avec succès de guérir sa femme de ses superstitieuses hallucinations. Chaque fois que le sylphe va témoigner de sa présence, une phrase caractéristique, suave et vaporeuse se fait entendre. L'instrumentation affecte dans cet ouvrage des coquetteries raffinées. L'emploi de la harpe, des flûtes et des violons *con sordini* est d'un heureux effet. Nous rappellerons la chanson du veneur, le petit duo d'Angèle et du chevalier, la romance du marquis et un air chargé de vocalises brillantes. Les rôles ont été créés par Faure, Ponchard, Mme Vandenheuvel-Duprez.

SYLPHES (LES), opéra, musique de Himmel, représenté à Berlin en 1807.

SYLPHIDE (LA), opérette, musique de Drechsler (Joseph), représentée à Vienne vers 1812.

SYLVA ou **LE POUVOIR DU CHANT**, opéra, musique de Krebs, représenté à Hambourg, vers 1815.

SYLVAIN, comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Marmontel, musique de Grétry, représentée pour la première fois aux Italiens le 19 février 1770. Sylvain, fils d'un gentilhomme, a épousé par inclination une femme de basse extraction, mais vertueuse. Il en a eu deux filles, dont l'une est promise au fils d'un riche laboureur. Sylvain, quoique depuis longtemps exilé de la maison paternelle par suite de sa mésalliance, va chasser sur la terre du gentilhomme; il est arrêté par des gardes-chasse. Sa femme et ses filles vont se jeter aux pieds du seigneur pour demander sa grâce; ce qui amène une scène de réconciliation et de pardon. Sur ce livret, d'une assez pauvre conception, Grétry a écrit une de ses meilleures partitions. L'ouverture en *ut*, avec un assez joli motif en *fa*, n'est pas inférieure à celle de l'*Epreuve villageoise*. Nous citerons l'air d'Hélène en *sol* : *Nos cœurs cessent de s'entendre*, suivi du monologue de Sylvain, qui ne manque pas de puissance et d'originalité : *Je puis braver les coups du sort;* le chœur des gardes-chasse; le duo d'Hélène et Sylvain : *Dans le sein d'un père*, qui est le morceau le mieux traité de l'ouvrage. Grétry en a fixé les accents principaux d'après les avis et la déclamation de la célèbre Mlle Clairon. Le trio entre Lucette, Pauline et Dolmon : *Venez, venez vivre avec nous*, est écrit trop haut pour le soprano. Le baryton Cailleau chanta avec succès le rôle de Sylvain. Cet opéra eut autant de succès que *Lucile*, du même compositeur.

SYLVANA, opéra allemand, musique de Weber, représenté à Stuttgard vers 1807. Le compositeur adapta à ce nouveau poëme la musique de son opéra *Das Waldmaedchen* (la Fille des bois), qui avait été représenté avec succès à Munich sept ans auparavant. Weber n'avait alors que quatorze ans. *Sylvana* resta au répertoire allemand. On fit une reprise brillante de cet ouvrage à Berlin, dans la salle Kroll, en novembre 1858.

SYLVIE, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Jules Adenis et J. Rostaing, musique de M. Guiraud, représenté à l'Opéra-Comique dans le mois de mai 1864. On dirait qu'il existe à l'usage des compositeurs, anciens prix de Rome, un magasin théâtral surabondamment pourvu de livrets inoffensifs, rapetassés, écrits à l'encre de la petite vertu, dissimulant mal leur âge, comme il y a chez le costumier de vieilles défroques auxquelles on donne un coup de brosse avant de les mettre sur le dos des comparses. Pauvres lauréats surnuméraires! Ils attendent avec intrépidité, ils attendent longtemps, sinon toujours, et, affamés qu'ils sont, ils acceptent le pain de seigle qu'on leur distribue en un jour de libéralité. *Sylvie* devait s'appeler les *Lunettes du parrain*. Le père Jérôme les a reçues de Sylvie le jour de sa fête. A travers ces besicles il trouve Sylvie char-

mante, et veut l'épouser malgré elle. Que font les deux amants? car il y a naturellement un jeune amant. Pour ramener le vieux parrain à la raison, ils tirent d'un bahut ses habits de noces, gardés précieusement, s'en affublent, et se présentent sous ce travestissement aux yeux de Jérôme. C'est sans doute la chanson de *Monsieur et madame Denis* qui a donné la note aux librettistes. Jérôme est attendri à ce spectacle qui lui rappelle des souvenirs effacés de sa mémoire, et il consent à l'union des jeunes gens. La musique, écrite par M. Guiraud sur ce canevas, est fort jolie. On y remarque un bon trio, l'air de Jérôme : *Nous avons ri!* qui est une imitation bien réussie du style ancien, et les couplets gracieux de Sylvie. Cet ouvrage a été parfaitement interprété par Sainte-Foy, Ponchard et Mlle Girard.

SYLVIUS NERVA ou **LA MALÉDICTION PATERNELLE**, opéra, musique de Lemoyne, écrit à la fin du XVIIIe siècle (inédit).

SYMPATHIE (LA), opérette allemande, musique du baron de Lichtenstein, représentée à Dessau en 1800.

SYMPATHIE DES ÂMES (LA), opéra, musique de Grosheim, représenté à Cassel en 1790.

SYMPHONIE (LA) ou **MAÎTRE ALBERT**, opéra-comique en un acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique de Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique en octobre 1839. Un compositeur nommé Albert, fait exécuter une symphonie à la cour du duc d'Oldenbourg. La duchesse, fille de ce dernier, échange quelques paroles avec un jeune seigneur, son fiancé, pendant l'exécution du morceau. Albert, qui est épris de cette duchesse, s'en aperçoit; le bâton de mesure lui échappe des mains. Le duc apprend la cause de son émotion et le fait jeter en prison. Le malheureux artiste devient fou. Ce n'est qu'après plusieurs années qu'il recouvre sa raison, en entendant quelques mesures de cette symphonie fatale. Il est inutile d'ajouter que par reconnaissance la belle duchesse lui accorde sa main. La partition est élégante et l'orchestration offre d'heureux effets. Les morceaux les plus applaudis sont les nocturnes : *Sans espérance, aimer toujours*, chanté par Mocker et Mlle Rossi, et la grande scène chantée par Marié, qui a débuté dans cette pièce.

SYREN (THE) [*la Sirène*], opéra anglais, musique de Arne, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, vers 1769.

SZARLATAN (*le Charlatan*), opéra-bouffe polonais en deux actes, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1814.

SZEP-ILON, opéra hongrois, musique de Mosongi, représenté au théâtre National de Pesth au mois de décembre 1861.

SZEWC I KRAWCOWNA (*le Cordonnier et la tailleuse*), duodrame en un acte, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1808.

T

TABARIN, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Alboize et André, musique de Georges Bousquet, représenté au Théâtre-Lyrique en décembre 1852. Le pauvre Tabarin est exploité par un avide *impresario*, le barbare Mondor, qui lui interdit le mariage avec la jolie Francesquine. Un chevalier, sans le savoir, lève les obstacles, et, croyant séduire la jeune fille, lui fournit les moyens d'épouser l'acteur-poëte. La musique de M. Bousquet n'offre rien de remarquable, si ce n'est toutefois un bon quatuor. Chanté par Laurent, Grignon, Mlles Colson et Renaud.

TABLE ET LE LOGEMENT (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Gabriel et Dumersan, musique de Chelard, représenté à l'Opéra-Comique le 24 décembre 1829. Cet opéra-comique fut joué à Munich sous le titre de l'*Etudiant*.

TABLEAU PARLANT (LE), comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes, paroles d'Anseaume, musique de Grétry, représentée aux Italiens le 20 septembre 1769. Cette pièce, d'une gaieté sans mélange, montra au public la souplesse du talent du compositeur. Il venait de faire représenter deux ouvrages fort sérieux : le *Huron* et *Lucile*. Quoique le *Tableau parlant* ait été traité de comédie-parade par les auteurs, et que Grétry ait cru nécessaire de l'ennoblir le plus qu'il a pu, c'est un opéra-comique de bon goût et d'une

conception plus originale que les *Rendez-vous bourgeois*. Il eût été à souhaiter que le genre de l'opéra-comique n'ait pas pris des allures plus risquées. Grétry écrivit la partition du *Tableau parlant* en deux mois; elle renferme de jolis motifs. Nous citerons l'air : *Pour tromper un pauvre vieillard*, les couplets : *Vous étiez ce que vous n'êtes plus*, la description comique de la *Tempête* par Pierrot, et un bon duo : *Je brûlerai d'une ardeur éternelle.* Clairval et Mme Laruette jouèrent les rôles de Pierrot et de Colombine. La réputation de Grétry était encore assez peu établie pour qu'un sot fit croire à quelques personnes qu'il avait pris à des maîtres italiens les principales mélodies du *Tableau parlant*, à Galuppi, à Pergolèse, à Traetta. Il ne fut pas difficile de confondre l'imposteur.

TAG DER VERLOBUNG (DER) [*le Jour des fiançailles*], opéra-comique, musique de Fuchs (Ferdinand), représenté à Vienne en 1842.

TAGLIALEGNA DI DOMBAR (IL) [*le Bûcheron de Dombar*], opéra italien, musique de Grazioli, représenté à Rome en 1828.

TAICAN, RE DELLA CINA (*Taican, roi de la Chine*), opéra italien, livret de Urbano Rizzi, musique de Gasparini, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1707.

TAILLEUR DE L'OPÉRA (LE), opéra-comique, musique de Gurrlich, représenté au théâtre Royal de Berlin en 1801.

TALE OF MYSTERY (A), mélodrame, musique de Busby, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1802.

TALENTS À LA MODE (LES), opéra-comique, musique de L.-C. Moulinghem, représenté en France vers 1785.

TALENTS LYRIQUES (LES), opéra-ballet, musique de Rameau, représenté en 1739.

TALESTRI, opéra italien, livret de Scarselli, musique de Jomelli, représenté à Rome en 1752.

TALESTRI, opéra italien, livret de Scarletti, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick vers 1764.

TALESTRIS, opéra, livret de Scarselli, musique de Foertsch (Jean-Philippe), représenté en Allemagne en 1690.

TALISMAN (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Varin et Ad. Choquart, musique de Josse, représenté à l'Opéra-Comique le 1er juillet 1850. Le canevas de cette pièce est léger et même un peu trivial. Le trompette Jéricho, revenant de la Kabylie, s'arrête dans une ferme, et là devient amoureux de la veuve Marcel, qui en est propriétaire, tandis qu'un autre soldat fait sa cour à Francine, sœur de la fermière. Le trompette voit d'abord ses vœux repoussés; mais il se trouve, à son insu, possesseur d'un talisman. Ce talisman est la pipe du bonhomme Marcel, vieux militaire qui a ordonné dans une lettre renfermant ses volontés suprêmes, que l'une de ses filles épouserait le porteur de sa pipe chérie. Le trompette Jéricho est donc accueilli par la fermière obéissante. La musique vaut mieux que le livret; elle est gracieuse et mélodique. On a remarqué l'*adagio* de l'ouverture, les couplets de la fermière, le rondo de la pipe en mouvement de valse, et un agréable quatuor. Ce petit ouvrage a été joué par Ponchard, Carvalho, Mlles Lemercier et Decroix.

TALISMANNO (IL), opéra italien en deux actes, musique de Salieri, représenté à Milan en 1779.

TALISMANO (IL), opéra italien, musique de Rust (Jacques), représenté à Milan en 1799.

TALISMANO (IL), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Milan en 1829.

TALISMANS (LES), opéra-comique en trois actes, musique de L.-E. Jadin, représenté au théâtre des Amis de la patrie (Louvois) en 1793.

TAMAS KOULIKAN, opéra-sérieux, musique de Pugnani, représenté à Turin en 1772.

TAMBOUR ENCHANTÉ (LE), opéra-comique, musique de Schack, représenté à Vienne vers 1790.

TAMBOURIN DE PROVINCE (LE), opéra-comique, musique de Scio, représenté au théâtre de la Cité en 1793.

TAMBURO NOTTURNO (IL), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1773, repris aussi à Venise avec des changements.

TAMERLAN, opéra français en quatre actes, musique de Reichardt, représenté au théâtre de Kœnigstadt en 1799.

TAMERLAN, opéra en quatre actes, paroles de Morel, musique de Winter, repré-

senté à l'Opéra en 1802. Cet ouvrage eut peu de succès, malgré la réputation que Winter s'était justement acquise en Allemagne. *Tamerlan* n'eut que douze représentations. Les chœurs sont d'une richesse d'harmonie remarquable.

TAMERLANO, tragédie lyrique italienne, poésie du comte Agostino Piovene, musique de Francesco Gasparini, représentée sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1710; reprise en 1716 à Udine et à Massa, en 1717 à Reggio avec une nouvelle musique du même compositeur, en 1721 à Trévise.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de Chelleri, représenté à Trévise en 1720.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene et de Stampiglia, musique de Leo, représenté à Naples en 1722.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de Hændel, représenté à Londres en 1724.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de Gini, représenté à Turin vers 1728.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de Porpora, représenté à Dresde en 1730.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de Vivaldi, représenté à Vérone en 1735.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de Scolari, représenté à Milan vers 1764.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1765.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de Sacchini, représenté à Londres en février 1773.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de Paër, représenté à Milan en 1796.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Scala de Milan en 1813.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de Tadolini, représenté à Bologne vers 1822.

TAMERLANO, opéra italien, livret de Piovene, musique de Sapienza, représenté au théâtre Saint-Charles de Naples en 1824.

TAMIRA, duodrame, musique de Zumsteeg, représenté au théâtre Ducal de Stuttgard vers 1791 (inédit).

TAMIRI, opéra italien, livret de Vitturi, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1734.

TAMIRIDE, opéra italien, musique de Bononcini, représenté à Vienne en 1708.

TANCRÈDE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, représentée par l'Académie royale de musique le mardi 7 novembre 1702. Afin d'utiliser la voix presque virile de Mlle Maupin, Campra écrivit pour elle le rôle de Clorinde dans un diapason inusité jusqu'alors. C'est la première fois qu'on entendit à Paris sur la scène un contralto. *Tancrède* eut un succès qui égala presque celui des opéras de Lulli, qu'on donnait toujours. On ne compte pas moins de six reprises de cet ouvrage jusqu'en 1750, époque à laquelle s'arrêtent nos renseignements. Thévenard chanta le rôle de Tancrède pendant près de trente ans! Il fut remplacé par Chassé pour les deux dernières reprises. On dut par conséquent transposer plusieurs morceaux, quoique les airs de basse fussent écrits assez haut. Les Clorindes furent successivement Mlles Maupin, Journet, Antier. Cet opéra fut une occasion de triomphe pour les danseuses Camargo et Sallé. Voici les morceaux dont se composait un pas de trois ou petit ballet qui eut beaucoup de vogue à cette époque : un prélude grave, une chaconne, un air de trompette, une loure, un passe-pied en rondeau et un tambourin. Les chœurs de *Tancrède* marquent un notable progrès dans la composition musicale. Campra s'était formé au bon emploi des ressources vocales en remplissant les fonctions de maître de chapelle dans les églises de Toulon, d'Arles, de Toulouse et enfin à Notre-Dame de Paris. Nous ne craignons pas d'affirmer qu'il y a des morceaux fort intéressants et fort agréables à entendre dans la partition du vieux maître français.

TANCRÈDE, opéra-séria italien, livret de Rossi, d'après la tragédie de Voltaire, musique de Rossini, représenté pour la première fois sur le théâtre de la Fenice, à Venise, pendant le carnaval de 1813. On en avait donné

plus de deux cents représentations au Théâtre-Italien de Paris, lorsque Castil-Blaze en fit un arrangement et une traduction. *Tancrède* fut représenté à l'Odéon en 1827, mais avec moins de succès. Mme Pasta, Mlle Naldi, devenue depuis Mme la comtesse de Sparre, avaient par leur magnifique talent popularisé les plus beaux motifs de la partition dans leur forme italienne, et la traduction française n'a pas prévalu. Cet ouvrage est un des plus remarquables de Rossini, parce que le maître y introduisit des innovations hardies. Les longs récitatifs accoutumés des opéras de l'ancien style furent remplacés par des ensembles. La mélodie y est abondante, gracieuse, brillante de verve et de jeunesse. Nous mentionnerons seulement le duo : *Ah! se de' mali miei* et la célèbre cavatine : *Di tanti palpiti*, qu'on a appelé en Italie l'*aria de' rizzi*, parce que, dit-on, Rossini l'écrivit sur une table d'auberge pendant qu'on préparait son riz. En peu de jours, cette cavatine fut chantée par toute l'Europe. Les interprètes principaux de cet ouvrage, aux Italiens, ont été successivement Mmes Pasta, Naldi, Cinti, Pisaroni, Sontag, Malibran, Viardot, Persiani, et MM. Levasseur et Bordogni. L'opéra de *Tancrède* est le dixième opéra composé par Rossini. Il avait alors vingt-deux ans!

TANCRÈDE, opéra français, musique de Apell, écrit vers 1789.

TANCRÈDE, opéra, musique de Langlé, écrit au commencement du XIXe siècle (inédit).

TANCREDI, opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1778.

TANCREDI, opéra italien, musique de J. Holzbauer, représenté à Munich en 1782.

TANCREDI, opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Milan en 1812.

TANCREDI, opéra italien, musique de Garcia-del-Popolo (Vicente), représenté à New-York vers 1826.

TANCREDI AL SEPOLCRO DI CLORINDA, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Naples en 1805.

TANISIA, opéra italien, musique de Antonio Draghi, représenté à Vienne dans le carnaval de 1688.

TANNHAEUSER (DER), opéra allemand, musique de Mangold, représenté à Darmstadt en 1846. (Sur le même sujet que le drame de Richard Wagner.)

TANNHAÜSER UND DER SANGERKRIEG AUF WARTBURG, opéra en trois actes, paroles et musique de M. Richard Wagner, représenté pour la première fois sur le théâtre de Dresde le 21 octobre 1845. Cet ouvrage excita tout d'abord le plus vif enthousiasme ; l'auteur fut appelé sur la scène à la suite de chaque acte, et, après la représentation, les musiciens de l'orchestre, suivis de plus de deux cents jeunes gens, se rendirent, un flambeau à la main, à la maison habitée par M. Wagner et exécutèrent, sous les fenêtres du jeune compositeur, une sérénade composée de morceaux choisis dans ses ouvrages, ainsi que dans ceux de Meyerbeer. Toutefois le *Tannhaüser* ne tarda pas à soulever de vifs débats dans le public et parmi les hommes de l'art. Lorsque cet opéra fut représenté en France, plus de quinze ans plus tard, le 13 mars 1861, à l'Académie impériale de musique, le parterre fut assez peu courtois pour donner à l'auteur une sérénade d'un autre genre que celle qu'on lui avait fait entendre à Dresde, et on ne put obtenir plus de trois représentations. Malgré cet insuccès, cet ouvrage a fait grand bruit.

Le texte allemand a été traduit pour la scène française par M. Nuitter. Henri Heine nous avait déjà fait connaître le héros de la vieille légende allemande. Le noble chevalier Tannhaüser s'abandonne à une vie molle et sensuelle dans le palais de Vénus. Rassasié de voluptés, il s'y dérobe et se rend au Wartburg, où les maîtres chanteurs se sont réunis pour se disputer le prix du chant. Le landgrave et Wolfram invitent le chevalier à prendre part à la lutte, dont le sujet est l'éloge de l'amour. Wolfram chante l'amour pur, éthéré qui élève l'âme au-dessus des misérables faiblesses de la condition humaine; mais le chevalier Tannhaüser, qui cependant se sait aimé de la belle et sage Elisabeth, fille du landgrave, célèbre au contraire l'amour charnel et en exalte les charmes dans des termes qui excitent contre lui, le chanteur impudique, l'indignation générale. Elisabeth protége cependant cet homme qui devrait lui faire horreur. Le landgrave conseille au chevalier d'aller se faire exorciser à Rome. Tannhaüser part en compagnie de pèlerins et va s'agenouiller devant le souverain pontife ; mais c'est en vain. A son retour, loin d'être corrigé de ses erreurs, il reprend le chemin du Wenusberg, où il est accueilli à bras ouverts, tandis qu'Elisabeth, qui représente l'amour chaste et vertueux, expire de douleur.

La pensée de la légende est une pen-

sée de moralité. L'auteur du poëme n'a pas semblé le comprendre. Plusieurs scènes sont d'une grossièreté qui devait révolter un public français, et le dénoûment est honteux. La musique, conçue dans un système plus littéraire que musical, n'a pas tenu les promesses que des prôneurs exaltés et presque fanatiques avaient fait espérer. A l'exception de l'ouverture, de la marche des pèlerins, des strophes du chevalier au premier acte, du duo avec Elisabeth, de la romance de Wolfram au troisième acte, de quelques autres passages qui accusent une forte organisation musicale, un sentiment puissant de l'effet harmonique et instrumental, tout le reste de la partition est ou ténébreux, ou puéril, mais assurément fort ennuyeux. A la première représentation, une chasse hyperbolique, une meute de chiens traversant la scène, une apparition de Vénus et des détails d'orchestre appartenant à un genre de description réaliste, ont singulièrement égayé l'assistance. La deuxième représentation, qui a eu lieu le lundi 18 mars, malgré de larges coupures, a achevé la chute bruyante d'un ouvrage trop bruyamment annoncé comme un chef-d'œuvre. Le *Tannhaüser* a eu pour interprètes le ténor allemand Niemann, Morelli, Cazeaux, Coulon, Mme Tedesco et Mlle Marie Sass. La partition a été réduite pour piano et chant par M. Vauthrot.

TANNHÆUSER, parodie de l'opéra de Wagner, par Kalish, représentée au théâtre d'été, à Leipzig, en août 1858.

TAPFERKEIT (*Bravoure*), opéra allemand, musique de J.-M. Haydn, représenté à Vienne, sur le théâtre de la Cour, vers 1792.

TAQUINERIES (LES), opéra-comique en trois actes, musique de Lœwe, représenté à Stettin en 1796.

TARARA, opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Venise vers 1788.

TARARE, opéra en cinq actes, avec un prologue, paroles de Beaumarchais, musique de Salieri, représenté à l'Académie royale de musique le 8 juin 1787. Ce drame lyrique marque une époque dans l'histoire de l'art. Ce n'est rien de moins qu'un opéra romantique dans lequel le bouffon est mêlé au tragique. Les dimensions sont celles des anciens ouvrages de Quinault et de Lulli; mais la conception en est toute différente. Dans le prologue, la *Nature et le Génie du feu* créent des hommes et leur assignent une destinée sur la terre. Tarare doit être un soldat heureux; Atar un souverain d'Ormus vaincu par son sujet. Les cinq actes développent les incidents tragiques et comiques de ces deux personnages. Beaumarchais avait pris cette idée dans un conte persan traduit par Hamilton. La versification en est pitoyable. Salieri triompha des difficultés du poëme. Il avait déjà obtenu en France un grand succès avec les *Danaïdes* en 1784. Maître de la chapelle impériale, protégé par Joseph II, il était arrivé à Paris, précédé d'une grande réputation à laquelle l'opéra de *Tarare* ajouta un nouveau lustre. Les récitatifs sont traités selon le style de Gluck, dont il avait été l'élève affectionné; mais la manière de conduire les voix, d'écrire les chœurs lui appartient en propre. *Tarare* eut trente-trois représentations consécutives. Nous nous bornerons à citer le bel air de Tarare : *Astasie est une déesse*. Salieri, de retour à Vienne, fit connaître sa partition sous le titre d'*Axur Re d'Ormus*. Les Allemands l'accueillirent avec enthousiasme. Les rôles d'Atar et de Tarare furent chantés par Chéron et Lainez; ceux d'Astasie et de Spinette, par Mlles Maillard et Gavaudan. C'est dans cet ouvrage que Chollet, père du ténor de notre Opéra-Comique, fit ses débuts en qualité de coryphée.

TARQUIN LE SUPERBE, opéra, musique de Gebel (Georges), représenté à Rudolstadt en 1752.

TARSIS ET ZÉLIE, tragédie opéra en cinq actes, avec un prologue, paroles de Laserre, musique de Rebel et Francœur, représentée à l'Académie royale de musique le 19 octobre 1728.

TARTARISCHE GESETZ (DAS) [*la Loi des Tartares*], opéra allemand, musique de Ferdinand d'Antoine, représenté à Cologne vers 1783.

TARTARISCHE GESETZ (DAS) [*la Loi des Tartares*], opéra, musique d'André, représenté à Berlin vers 1780.

TAUCHER (DER) [*le Plongeur*], grand opéra en deux actes, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Vienne en 1823.

TCHERKESSE (*la Vengeance*), opéra russe, musique de Rubeinstein, représenté à Saint-Pétersbourg en 1852.

TEBALDO ET ISOLINA, opéra-sérieux en deux actes, musique de Morlacchi, représenté à Dresde en 1820, et au théâtre royal Italien de Paris en 1827. Le poëme a une grande analogie avec celui de *Roméo et Juliette*. La

musique offre des chants d'une charmante élégance. Le duo du premier acte et l'air chanté par Mme Pisaroni ont eu du succès. La grande réputation de Morlacchi avait précédé à Paris l'audition de cet ouvrage. Son buste avait été placé au théâtre de Parme avec cette inscription : *Orphea mutescit lyra, Morlacchique Camenæ suspiciunt genium.* En 1805, il avait été chargé de composer la cantate pour le couronnement de Napoléon comme roi d'Italie. Malgré tous ses titres, auxquels est venu s'ajouter celui de maître de chapelle de Saint-Pierre à Rome, la gloire de Morlacchi s'est éclipsée. On ne chante plus que quelques airs de son *Raoul de Créqui*, encore populaire à Dresde, où il a été joué pour la première fois en 1811.

TEKELY, mélodrame, musique de Quaisain, représenté à Paris vers 1795.

TEKELY, mélodrame anglais, musique de de J. Hooke, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1808.

TÉLÉGONE, tragédie-opéra en cinq actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin, musique de Lacoste, représenté à l'Académie royale de musique le 6 novembre 1725. Ulysse, tué par son propre fils, telle est la péripétie finale de cet opéra, qui fut chanté par Mlles Eremans, Lagarde, Dun, Antier, Le Maure, Souris, Minier, et les sieurs Dubourg, Thévenard, Murayre, Le Mire et Tribou.

TÉLÉGRAPHE (LE), opéra allemand, musique de Tayber, représenté à Vienne et à Léopoldstadt vers 1800.

TELEMACCO, opéra italien, livret de Sigismondo Capece, musique de Alessandro Scarlatti, représenté à Rome en 1718.

TELEMACCO, opéra italien, livret de Sigismondo Capece, musique de Gluck, représenté à Rome en 1750.

TELEMACCO, opéra italien, livret de Sigismondo Capece, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1777.

TELEMACCO, opéra italien, livret de Sigismondo Capece, musique de P. Grua, représenté à Munich en 1780.

TELEMACCO, opéra italien, livret de Sigismondo Capece, musique de Zingarelli, représenté à Milan en 1785.

TELEMACCO, opéra italien, livret de Sigismondo Capece, musique de J.-S. Mayer, représenté à la Fenice, à Venise, en 1797.

TELEMACCO, opéra italien, livret de Sigismondo Capece, composé par Cipalla, refait avec quelque succès par Sor, et représenté à Venise en 1797.

TELEMACHUS, opéra anglais, musique de Bishop, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1815.

TÉLÉMAQUE, opéra en cinq actes, musique de Schurmann, représenté à Hambourg en 1721.

TÉLÉMAQUE, opéra, musique de Hoffmeister, écrit à Vienne vers 1800.

TÉLÉMAQUE, opéra, musique de Boieldieu, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1807. Il n'a pu être représenté en France; le compositeur introduisit plusieurs morceaux de cet ouvrage dans d'autres partitions. L'air de la princesse de Navarre dans *Jean de Paris : Ah! quel plaisir d'être en voyage*, a été extrait de la partition de *Télémaque* (voy. *Calypso*).

TÉLÉMAQUE DANS L'ÎLE DE CALYPSO ou **LE TRIOMPHE DE LA SAGESSE**, tragédie lyrique en trois actes, paroles de P. Dercy, musique de Lesueur, représenté sur le théâtre Feydeau le 11 mai 1796 (floréal an IV). Cet ouvrage avait été écrit d'abord pour l'Opéra; on supprima les récitatifs, auxquels on substitua le dialogue pour la représentation à Feydeau. Ce beau sujet n'a pas encore été bien traité au théâtre. Dans cette pièce, Télémaque arrive dans l'île au premier acte, et inspire à Calypso et à Eucharis une violente passion. Il aurait fallu séparer l'action de l'avant-scène et ne pas enflammer au bout de peu d'instants trois cœurs à la fois. Mentor au troisième acte remplit l'office que l'on sait. On a reproché avec quelque raison au compositeur d'avoir mis trop d'accent dramatique dans ses œuvres religieuses et de ne pas en avoir mis assez dans ses opéras. Le lieu et l'époque du sujet invitaient le compositeur à se livrer à ses tendances archaïques et à chercher l'explication du système de la musique des Grecs, qu'assurément personne ne connaissait plus mal que lui. Il déclare que l'ouverture de *Télémaque* a été écrite sur le mode hypo-dorien et sur le nome spondaïque, en observant la mélopée mésoïde. Passe encore pour le nome spondaïque, en raison des nombreuses blanches qui alourdissent la première moitié de cette sympho-

nie ; mais quant au reste, nous ne voyons pas en quoi une ouverture qui commence en *sol* majeur et s'achève en *sol* mineur, en employant tous les accords connus en musique, peut rappeler le mode hypo-dorien. Le motif principal est une gamme descendante de *mi* à *mi* avec le *fa* naturel; c'est l'échelle du mode lydien. Lesueur s'est trompé même en ceci. Ces prétentions pédantesques n'empêchent pas que l'ouvrage ne renferme certaines beautés. Le joli chœur de nymphes, l'air pantomime de la toilette de Calypso, le chœur souterrain des vents qui bientôt sont déchaînés par Eole, la tempête et la scène dans laquelle Calypso et les nymphes accueillent Télémaque, forment un premier acte très-agréable. Dans le second, les airs d'Eucharis, de Calypso et de Télémaque sont longs et ennuyeux; les nomes tribrachiques, les mélopées mésoïdes et systaltiques ne sont pas parvenus à leur donner de l'intérêt. Le tableau de la forêt a fourni l'occasion d'un grand spectacle. Les faunes, les sylvains, les satyres, les dryades, les bacchantes et les grâces en font libéralement les frais, et la musique descriptive ne manque ni de couleur ni de variété. Le chœur des nymphes, qui se transforme en tutti général, est très-beau. Mentor ouvre le troisième acte par un bon récitatif :

Il est temps d'opposer l'égide redoutable
Aux traits que l'Amour a *lancé;*
Tendons au fils d'Ulysse une main secourable
Dans le danger cruel dont il est menacé.

Au lieu de demander à son poëte des noms dactyliques propres à une mélopée diastaltique, Lesueur aurait dû exiger qu'il ne fît pas de fautes de français.

Cet acte renferme, je crois, la plus belle scène dramatique que Lesueur ait écrite. C'est le duo d'amour d'Eucharis et de Télémaque, interrompu par l'arrivée de Calypso ; la fureur de celle-ci contre Eucharis est bien exprimée, et l'entrée du chœur qui intercède en faveur de la nymphe, produit un bon effet. L'air de Calypso, qui suit : *Cruel, fuis, crains ma rage*, a de l'énergie ; mais qu'il y a loin de cette passion formaliste aux accents déchirants de cet air de Piccinni, dans *Iphigénie en Tauride : Cruel, et tu dis que tu m'aimes!* Les objurgations de Mentor sont assez véhémentes toutefois, et amènent assez bien le dénoûment :

Lâche fils d'un père si sage,
Esclave d'une indigne ardeur,
Seul sur cet odieux rivage,
Languissez, rampez sans honneur.

La pièce se prêtait aux décors et aux machines. On y voyait aussi un vaisseau, comme dans la *Reine de Chypre, Haydée, l'Africaine*, et même un vaisseau en flammes. Télémaque est précipité du haut d'un rocher dans la mer par Mentor, sous les yeux de Calypso et d'Eucharis, ce qui fait un coup de théâtre. Le tonnerre éclate, la scène se couvre de nuages argentins, ils s'ouvrent et laissent voir Minerve, qui descend de l'olympe dans toute sa gloire. La déesse console Calypso et Eucharis, et tout se termine par un chœur général. C'est là, on en conviendra, un dénoûment qu'il est rare de rencontrer au théâtre. Quoique le livret ait été conçu en dehors des habitudes dramatiques, quoique la musique ait un caractère assez singulier, l'opéra de *Télémaque* a joui d'un certain succès, et peut-être en aurait-il encore à cause des beautés réelles qu'il renferme.

TÉLÉMAQUE ou **CALYPSO**, tragédie-opéra en cinq actes, paroles de l'abbé Pellegrin, musique de Destouches, représentée à l'Académie royale de musique le 29 novembre 1714. Cet ouvrage eut plusieurs reprises.

TÉLÉMAQUE ou **LES FRAGMENTS DES MODERNES**, tragédie opéra en cinq actes, précédée d'un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, représentée à l'Académie royale de musique le 11 novembre 1704.

Cet ouvrage est un pastiche composé des fragments de plusieurs opéras récemment représentés, tels que ceux d'*Astrée*, d'*Ænée et Lavinie*, de *Canente*, d'*Aréthuse*, de *Médée*, du *Carnaval de Venise*, d'*Ariane*, de *Circé*, des *Fêtes galantes* et d'*Ulysse*. Les interprètes furent Mlles Maupin, Desmâtins, Armand, Dupeyré, Bataille, et les sieurs Cochereau, Poussin, Dun, etc.

TÉLÈPHE, tragédie lyrique en cinq actes, précédée d'un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, représentée à l'Académie royale de musique le 28 novembre 1713. Le prologue, qui a pour sujet l'apothéose d'Hercule, renferme deux beaux chœurs : *Qu'il soit adoré des mortels* et *Protecteur des vertus, il punit les forfaits.* Le sujet de la pièce est assez intéressant. Télèphe, guerrier inconnu, a combattu victorieusement les ennemis d'Eurite, roi de Mysie. Se livrant à la recherche d'Isménie, princesse qu'il aime passionnément, mais dont on ignore la destinée, il s'expose aux aventures les plus hasardeuses; il s'abandonne au désespoir et s'expose à la mort; mais sa bravoure en fait le héros de la Mysie, le rend redoutable au roi même qui lui doit la conservation de son

trône. En outre, il est aimé d'Arsinoé, sœur du roi. Eurite, pour s'emparer du trône de Mysie, a tué de sa main le vieux roi Teutras, père d'Isménie. Il a fait élever cette jeune princesse en secret et se dispose à l'épouser, lorsque Télèphe retrouve en elle sa maîtresse et devient le rival d'Eurite. Le peuple de Mysie épouse le parti de Télèphe. Eurite est immolé dans le temple d'Hercule, à l'endroit même où il a donné la mort à son prédécesseur. Arsinoé se tue de désespoir. Isménie est proclamée reine de Mysie et s'assied sur le trône avec Télèphe.

La partition renferme des morceaux fort intéressants. Dans le premier acte, nous signalerons les couplets des bergers : *On voit encore des cœurs fidèles ;* le grand air du roi : *Tout m'épouvante, hélas! que mon sort est à plaindre.* Dans le deuxième acte, le duo d'Isménie et de Télèphe : *Ah! qu'après des maux douloureux ;* l'air d'Arsinoé : *Unique espoir des cœurs jaloux ;* celui de Télèphe : *Ah! c'est à toi d'être alarmé*, dont l'accompagnement a du mouvement et de l'expression. Dans le troisième acte, un beau chœur des peuples de la Mysie : *Digne sang de nos rois*, et les airs de danse, les passe-pieds, etc. Dans le quatrième acte, le duo d'Isménie et de Télèphe, qui est terminé par une belle invocation à Hercule, et la marche du sacrifice. Dans le cinquième acte, nous ne trouvons à signaler que le chœur : *Régnez dans ces climats, héros victorieux.* On ne peut nier que Campra ait tiré un parti puissant des ressources que lui offrait l'état de l'art français à l'époque où il a écrit ses ouvrages. Les voix ne sont accompagnées que par des violons et des basses à deux et trois parties. L'emploi des flûtes, hautbois, bassons et trompettes est rare, et réservé la plupart du temps aux intermèdes de danse. Les partitions de Campra sont généralement bien écrites pour les voix et la sonorité de ses chœurs est excellente. Les principaux artistes qui interprétèrent cette tragédie lyrique furent Hardouin, Thévenard, Cochereau, Le Mire, Dun, Pelissier, et Mlles Poussin, Journet, Pestel, Aubert, Antier, etc.

TELEPHE, opéra allemand, musique de Charles Arnold, représenté à Kœnigsberg vers 1830.

TEMISTOCLE, opéra italien, musique de Manelli, représenté à Florence en 1639.

TEMISTOCLE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Ziani, représenté à Vienne en 1701, pour l'anniversaire de la naissance de Léopold Ier ; repris, au théâtre Obizzi de Padoue, en juin 1721.

TEMISTOCLE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Chelleri, représenté à Padoue en 1720.

TEMISTOCLE, opéra italien, livret de Zeno, musique de Caldara, représenté à Vienne le 4 novembre 1736.

TEMISTOCLE, opéra italien, livret de Métastase, traité déjà par plusieurs compositeurs sous le titre d'*Artaxerxès Longuemain*, musique de Pampino, représenté à Vienne et sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1737, et repris en 1744 avec la musique refaite par Bernasconi.

TEMISTOCLE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Porpora, représenté à Londres en 1742. Cet ouvrage, qui a obtenu un grand succès, renferme les airs suivants : *Ch' io speri? Ah padre amato ; Al furor d'avversa sorte ; Chi mai d'iniqua stella ; Basta dir, ch' io sono amante ; Fra mille furori ; Io partitò, ma tanto ; Contrasto assai più degno ; Non m'abbaglia quel lampo fugace ; E' spezie di tormento ; Sceglier fra mille une core ; Fu troppo audace, è vero ; Tal per altrui diletto ; Ah d'ascoltar già parmi ; Quando parto, e non rispondo ; Ammiro quel volto ; Oh Dei, che dolce incanto ; A dispetto d'un tenero affetto ; Serberò fra ceppi ancora ; Di', che a sua voglia eleggere ; L'ire tue sopporto in pace ; Ora a danni d'un ingrato ; Ah frenate il pianto imbelle ; Di quella fronte un raggio : Ah si resti... Onor mi sgrida ; E' dolce vendetta ; Non tremar, vassallo indegno ; Aspri rimorsi atroci*, et le chœur final : *Quando un' emula d'invita*, suivi d'un air de circonstance : *Mai non sarà felice.*

TEMISTOCLE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Bernasconi, représenté à Vienne en 1744.

TEMISTOCLE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Manna, représenté à Plaisance en 1761.

TEMISTOCLE, opéra italien en trois actes, livret de Métastase, musique de Monza, reresénté à Milan en 1766.

TEMISTOCLE, opéra italien, livret de Métastase, musique de J. Pacini, représenté à Padoue en 1838.

TEMISTOCLE IN BANDO (*Thémistocle en exil*), opéra italien, livret de Morselli, musique de Zanetti, représenté à Venise en 1683.

TEMISTOCLE IN PERSIA, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1681.

TEMPEL DER DANKBARKEIT (DER) [*le Temple de la reconnaissance*], opéra allemand, musique de Martelli, maître de chapelle à Munster vers 1790; représenté en Allemagne.

TEMPEL DES FRIEDENS (DER) [*le Temple de la paix*], opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1777. Cet ouvrage fut aussi donné sous le titre de *Tempel des schiksals* (DER) [*le Temple du destin*].

TEMPEST (THE) [*la Tempête*], opéra anglais en trois actes, musique de Smith, représenté à Londres en 1756.

TEMPESTA (LA), opéra italien, musique de Caruso, représenté à Naples en 1799.

TEMPESTA (LA), opéra italien en deux actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy, représenté à Londres, sur le théâtre de la Reine, le vendredi 14 juin 1850. Le canevas du livret reproduit en partie la pièce de Shakspeare, *The Tempest*, qui renferme des éléments lyriques dont l'habile auteur a su tirer un parti ingénieux. L'introduction musicale est savante et originale. Le premier acte débute par un chœur des esprits aériens qui obéissent aux ordres d'Ariel. Les sylphides endormies se réveillent et forment un ensemble chorégraphique d'un effet poétique que l'on retrouve plus tard dans le premier tableau de la *Magicienne*. La célèbre danseuse Carlotta Grisi a mimé avec un grand succès un rôle de génie dans cet ouvrage. Les deux rôles principaux de Miranda et de Caliban, ont été interprétés par Mme Sontag et par Lablache. Nous citerons parmi les morceaux les plus remarquables de la partition, la cavatine : *Parmi una voce il murmure*, le duo : *S'odio, orror di me non hai*, et le finale du second acte, qui est plein de mouvement et d'originalité. M. Balfe, le compositeur anglais, conduisait alors l'orchestre du théâtre de la Reine. La *Tempesta* fit fureur à Londres, et nos voisins ont amplement dédommagé les auteurs de l'émigration à laquelle l'état des beaux-arts en France les avait sans doute contraints. Mme Sontag, devenue depuis quelques années la comtesse Rossi, venait de reparaître sur la scène dans cet opéra, Scribe adressa à son mari le quatrain suivant :

A monsieur le comte Rossi.

C'est toi seul qui pouvais enchaîner dans son vol
Ce rossignol divin qui nous charme à l'entendre,
Car de tout temps Rossi, chacun doit le comprendre,
Fut la moitié de rossignol.

On remarquera que ce jeu de mots est bien lourdement exprimé ; mais nous savions depuis longtemps qu'il ne faut exiger de la plume de Scribe que la chute et le trait. Lablache distança l'académicien dans les quatre vers italiens qu'il adressa au compositeur à l'occasion de son succès :

Quanto dalle altre varia
D'Halevy la Tempesta !
Quelle fan piover grandine,
Oro fa piover questa.

La *Tempête* d'Halévy
Diffère des autres tempêtes :
Celles-ci font pleuvoir la grêle,
Celle-là fait pleuvoir de l'or.

Nous citerons encore ce toast en l'honneur du cher et illustre maître qui a laissé parmi nous tant de regrets ; si les vers sont médiocres, l'intention au moins est bonne :

Salut à toi, prince de l'harmonie,
Qu'ont consacré tant de succès nouveaux,
Cher Halévy, dont le noble génie,
Hier encore excitait les bravos.
Jusqu'à Paris, que l'écho les répète,
Que ces bravos retentissant dans l'air,
Portent au loin le bruit de la *Tempête*,
Chez nous, jadis annoncé par l'*Eclair*.

La *Tempesta* fut représentée au Théâtre-Italien à Paris le 25 février 1851. Lablache était extraordinaire dans le rôle affreux de Caliban, comme acteur à la fois terrible et grotesque, tour à tour méchant et tendre. Mme Sontag chantait le gracieux rôle de Miranda ; Gardoni et Colini ceux de Fernand et de Prospero.

TEMPESTA, OSSIA DA UN DISORDINE NE NASCE UN ORDINE (LA), opéra italien, musique de Fabrizi (Vincent), représenté à Rome en 1788.

TEMPÊTE (LA), opéra, livret tiré de la pièce de Shakspeare, musique de Lock, représenté à Londres en 1673.

TEMPÊTE (LA), opéra anglais, paroles de Dryden, musique de Purcell, représenté à Londres en 1690.

TEMPÊTE (LA) [*Der sturm*], grand opéra allemand, livret tiré de la pièce de Shakspeare, musique de Winter, représenté à Munich en 1793.

TEMPÊTE (LA) ou **L'ÎLE ENCHANTÉE**, drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Berlin en 1802.

TEMPIO D'AMORE (IL), opéra italien, musique de Jean-Frédéric Agricola, représenté à Berlin en 1755.

TEMPIO DELL' ETERNITÀ (IL), opéra ita-

lien allégorique, livret de Métastase, représenté à Vienne en 1772. L'auteur de la partition ne nous est pas connu, et il est possible que plusieurs compositeurs y aient concouru. En voici les airs principaux : *Per costume, o mio bel Nume ; Tu vedrai fra quelle sponde ; Non merita rigor ;* le chœur : *Mai sul Gange al sol nascente ; Nasce in un giorno solo ; Tutto cangia, e' l dì, che viene ; Chi nel cammin d'onore ; Tu vedrai, che virtù non paventa ;* le chœur : *Qual astro, qual lume ; Leon di stragi altero ; A regnar dal cielo eletto ; Che bell' amar, se un volto ; Dall' arte amica ; Non sien de' pregi loro ; Tal credo, che in cielo ;* le chœur : *Dir, che ne' lumi tuoi ; Mille cose in un momento ; Non t'arrossir nel volto ; Oh come spesso il mondo ;* le duetto : *Quando la serpe annosa*, et un chœur final de circonstance : *Nasca Elisa, e una schiera immortale.*

TEMPIO DELLA GLORIA (IL), opéra italien, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Londres en 1759.

TEMPIO DI DIANA IN TAURICA (IL), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1678, dans les jardins de Schœnbrunn.

TEMPLARIO (IL) [*le Templier*], opéra italien, livret tiré du roman d'*Ivanohé*, de Walter Scott, musique de Nicolaï, représenté à Milan en 1839, à Turin en 1840, à Nice en février 1854 et aux Italiens de Paris le 28 janvier 1868. L'ouverture a été écrite dans la forme rossinienne. Le morceau le plus remarquable de cet ouvrage est le sextuor du premier acte. Les rôles principaux ont été chantés par Niccolini et Mme Krauss. Une traduction française a été faite de cet ouvrage qu'on a joué en province, notamment à Bordeaux en 1864.

TEMPLE DE GNIDE (LE), pastorale en un acte, paroles de Bellis et Roy, musique de Mouret, représentée par l'Académie royale de musique le mardi 31 octobre 1741. Cet ouvrage fut réuni à d'autres ballets, tels que la *Fête de Diane*, les *Amours de Ragonde*, etc.

TEMPLE DE LA GLOIRE (LE), opéra-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de Voltaire, musique de Rameau, composé pour l'arrivée du dauphin, représenté à Versailles le samedi 27 novembre 1745, et à l'Académie royale de musique le mardi 7 décembre suivant. Cette pièce prouve que Voltaire n'avait pas tous les talents ; car on ne peut rien imaginer de moins lyrique que cette rapsodie, dont Apollon, Bélus, Lydie, l'Envie, la Fureur, Bacchus, Erigone, Trajan, Plautine font les frais. On demandait à l'abbé de Voisenon s'il avait vu le *Temple de la gloire?* « J'y ai été, répondit l'abbé ; elle n'y était pas ; je me suis fait écrire. » On lit dans la pièce :

Ne condamnez point mes exploits :
Quand on veut se rendre le maître,
On est malgré soi, quelquefois,
Plus cruel qu'on ne voudrait être.

On parodia ainsi ces vers :

Quand du Quinault moderne on usurpe les droits,
Et qu'on veut se rendre le maître,
On est malgré soi, quelquefois,
Plus mauvais qu'on ne voudrait être.

Voltaire reconnaît lui-même son infériorité dans le genre lyrique ou, peut-être, si on sait bien lire, l'infériorité de ce genre par rapport à son génie. « J'ai fait, dit-il, une grande sottise de composer un opéra ; mais l'envie de travailler pour un homme comme Rameau m'avait emporté. Je ne songeais qu'à son génie, et je ne m'apercevais pas que le mien, si tant est que j'en aie un, n'est point fait du tout pour le genre lyrique. Aussi, je lui mandais, il y a quelque temps, que j'aurais plutôt fait un poëme épique que je n'aurais rempli des canevas. Ce n'est pas assurément que je méprise ce genre d'ouvrage, il n'y en a aucun de méprisable ; mais c'est un talent qui, je crois, me manque entièrement. » Jélyotte chanta le rôle d'Apollon. Cet opéra-ballet fut repris l'année suivante, en 1746, sans aucun succès.

TEMPLE DE LA PAIX (LE), opéra-ballet en six entrées, paroles de Quinault, musique de Lulli, représenté à Fontainebleau devant le roi le 12 septembre 1685, et ensuite à Paris, par l'Académie royale de musique, au mois d'octobre de la même année. Voici la distribution des rôles lors de la représentation donnée à la cour ; on y trouvera des noms de grands seigneurs et de grandes dames accolés à ceux de danseurs et de ballerines de l'Opéra. On s'amusait beaucoup alors. C'est ce que le poëte appelle par la bouche d'Amyntas et de Ménalque : « *Charmant repos d'une vie innocente.* »

Première entrée. *Nymphes :* Mme la princesse de Conti et Mlle de Pienne.

Bergères : Mlles Lafontaine et Desmâtins.

Bergers : M. le comte de Brione, les sieurs Pécourt, Lestang et Favier.

Deuxième entrée. *Nymphes :* Mme la duchesse de Bourbon, Mlle de Blois, Mlle d'Armagnac.

Bergères : Mlle d'Usez, Mme de Lewestein, Mlle d'Estrées, la demoiselle Bréard.

Bergers : M. le prince d'Enrichemont, M. le chevalier de Sully, M. le comte de Guiche, M. le chevalier de Soyecourt.

Trois jeunes bergers : M. le chevalier de Chasteauneuf, les petits Lallemand et Magny.

Troisième entrée. *Filles basques :* Mme la duchesse de Bourbon, les demoiselles Laurent et Lepeintre.

Deux petits Basques : M. le marquis de Chasteauneuf et le petit Magny.

Six grands Basques : M le comte de Brione, les sieurs Pécourt, Lestang, Favre, Dumirail et Magny.

Quatrième entrée. *Filles de Bretagne :* Mme la princesse de Conti, Mlle de Pienne, Mlle Roland, les demoiselles Lafontaine et Bréard.

Bretons : M. le comte de Brione, les sieurs Pécourt, Lestang, Favier et Dumirail.

Cinquième entrée. *Sauvages américains :* M. le marquis de Moy, le sieur Beauchamp, les sieurs Pécourt, Dumirail, Joubert, Magny, Favre, le petit Lallemand et le petit Magny.

Sixième entrée. *Africaines :* Mme la duchesse de Bourbon, Mme la princesse de Conti, Mlle de Blois et Mlle d'Armagnac.

Africains : M. le comte de Brione, les sieurs Pécourt, Lestang et Favier.

La majeure partie de cette œuvre lyrique est un dithyrambe en l'honneur de Louis XIV, et la répétition de ces louanges hyperboliques est fastidieuse ; mais il y a des intermèdes charmants, notamment la scène suivante, admirablement traitée par Lulli.

SYLVIE.

Qu'êtes-vous devenu, doux calme de mes sens?
Mille troubles secrets, sans cesse renaissants,
S'agitent dans ce lieu paisible,
Trop heureux un cœur insensible,
A qui l'amour est inconnu!
Doux calme de mes sens, qu'êtes-vous devenu?

DAPHNIS.

Je te suivrai toujours, trop aimable Sylvie;
Tes beaux yeux sur mon cœur n'ont que trop de [pouvoir;
Quand il m'en coûterait le repos de ma vie,
Je ne puis trop payer le plaisir de te voir.

SYLVIE.

Dans ces lieux fortunés tout doit être tranquille ;
Que ne m'y laisses-tu rêver ?
Je cherche en vain la paix, mon soin est inutile;
Tu m'empêches de la trouver.

DAPHNIS.

Tu veux me fuir, belle inhumaine!
Puis-je sans toi goûter les doux plaisirs
Qu'une charmante paix ramène?
Crains-tu d'entendre les soupirs
D'un tendre amour dont tu causes la peine?
Bergère insensible, as-tu peur
Que mon mal ne touche ton cœur?

SYLVIE.

Tu me dis qu'un amour extrême
Est un tourment fatal :
Pourquoi veux-tu que j'aime?
Pourquoi me veux-tu tant de mal?

DAPHNIS.

L'amour de lui-même est aimable;
C'est toi, bergère impitoyable,
C'est toi qui dans mon cœur en veut faire un tour- [ment:
Tu peux d'un mot favorable
En faire un plaisir charmant.
Ne te rendras-tu point à ma persévérance ?
Tu ne me réponds pas ! que me dit ton silence?
Pourquoi frémir en m'écoutant?
Et qui peut de ta voix t'interdire l'usage?

SYLVIE.

Si je parlais davantage,
Je ne t'en dirais pas tant.

DAPHNIS.

Ciel ! le cœur de Sylvie avec le mien s'engage!
O ciel ! fut-il jamais un berger plus content?

SYLVIE.

Ne m'offre point ton cœur, si tu ne me promets
Qu'il portera toujours une chaîne si belle.
Il vaudrait mieux n'aimer jamais
Que de ne pas aimer d'une amour éternelle.

DAPHNIS.

La frileuse hirondelle
Cherchera les frimats et craindra le retour
De la saison nouvelle,
Plutôt que je sois infidèle
Et que j'éteigne mon amour.

SYLVIE.

L'astre qui nous donne le jour
Perdra sa lumière immortelle,
Plutôt que je sois infidèle
Et que j'éteigne mon amour.

ENSEMBLE.

Heureux les tendres cœurs
Où l'amour est d'intelligence
Avec la paix et l'innocence!
Heureux les tendres cœurs
Où l'amour et la paix unissent leurs douceurs.

En dehors des airs de danse, dont quelques-uns sont charmants, nous citerons encore le chant d'Amaryllis :

O bienheureuse paix
Rendez mon cœur tranquille,

et le chœur : *Chantons tous la valeur triomphante.*

TEMPLE DU DESTIN (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Lesage, avec un divertissement, par Bailly, musique de Gilliers, représenté à la foire Saint-Laurent le 25 juillet 1715.

TEMPLE OF DULNESS (*le Temple de la paresse*), opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres en 1745.

TEMPLE OF LOVE (THE) [*le Temple de l'Amour*], opéra anglais, musique de Greber, représenté à Londres en 1766.

TEMPLIER ET LA JUIVE (LE), opéra allemand, livret tiré de l'*Ivanohé* de Walter Scott, musique de Marschner, représenté à Berlin vers 1830.

TEMPLIERS EN MORAVIE (LES), opéra allemand, musique de Selor, représenté à Prague le 19 octobre 1865.

TEMPO FÀ GIUSTIZIA A TUTTI (IL) [*le Temps fait justice de tout*], opéra italien, musique de Paër, représenté à Pavie en 1794.

TENENTE E IL COLONELLO (IL) [*le Lieutenant et le colonel*], opéra italien, musique de F. Moretti, représenté à Pavie en 1830.

TENFELSSTEG AM RIGIBERG (DER) [*le Chemin du diable au Rigi*], mélodrame allemand, musique de Seyfried, représenté à Vienne vers 1810.

TENIERS, opéra-comique en un acte, musique de De Pellaert, représenté à Bruxelles en 1825.

TÉNOR TRÈS-LÉGER (UN), saynète, musique de M. Hervé, représentée au théâtre des Folies-Nouvelles en juillet 1855. C'est une pièce à trois personnages.

TENTATION (LA), opéra-ballet en cinq actes, paroles de Cavé, chorégraphie de Coralli, musique d'Halévy pour l'opéra, de Casimir Gide pour le ballet, représenté à l'Académie royale de musique le 20 juin 1832. Les légendes qui se rapportent à la tentation de saint Antoine dans le désert, la gravure de Callot et d'autres matériaux ont fourni le canevas de cette œuvre de mauvais goût. La forme en a été empruntée aux opéras-ballets des derniers siècles, et particulièrement au ballet des *Eléments* de Lalande et Destouches, représenté en 1725. Au point de vue musical, cet ouvrage renferme plusieurs morceaux d'un grand effet, notamment des chœurs. En suivant l'ordre de la partition, nous mentionnerons la prière : *Coquette repentante*, chantée par Mme Dabadie; la scène de l'enfer : *Oui, le maître l'a dit;* la ronde des démons : *O bruyante folie*, qui est d'une originalité piquante; la patrouille des démons et les couplets : *Sentinelles*. Mmes Dabadie et Dorus, MM. Alexis Dupont, Massol, Prévost, Wartel et Dérivis furent les interprètes de cet ouvrage qui, malgré la richesse des décors et la jolie musique de danse de Casimir Gide, ne pouvait braver longtemps le goût du public.

TEODOLINDA, opéra italien, musique de Andreozzi, représenté à Turin en 1781.

TEODOLINDA, opéra italien, musique de Gardi, représenté à Venise en 1790.

TEODORA, opéra italien en trois actes, musique de Scarlatti, représenté à Rome en 1693.

THEODORA AUGUSTA, opéra italien, livret d'Adriano Morselli, musique de Domenico Gabrieli, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1685, puis sur le théâtre Malvezzi, à Bologne, avec de nombreux changements faits par Rapparini et le compositeur Antonio Perti.

TEODORICO, opéra italien, livret de Salvi, musique de Giovanni Porta, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1720.

TEODORICO, opéra italien, livret de Salvi, musique de Buini, représenté à Bologne en 1728.

TEODORO, opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Venise en 1812.

TEODOSIO, opéra italien, musique de Ziani, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise en 1699.

TEODOSIO, opéra italien en trois actes, musique de Scarlatti, représenté à Naples en 1709.

TEODOSIO IL GIOVANE, opéra italien, musique de Amadei, représenté à Rome en 1711.

TERAMINTA, opéra anglais en trois actes, musique de Smith, représenté à Berlin en 1732.

TÉRÉSA, drame en cinq actes, mêlé de musique, paroles de M. Alexandre Dumas et Anicet Bourgeois, musique de Rifaut, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique le 6 février 1832. N'ayant à cette époque aucune nouveauté qui pût ramener les spectateurs à ce théâtre, le directeur, M. Laurent, imagina de monter l'ouvrage d'un écrivain populaire, en y ajoutant des morceaux de musique, joués pendant les entr'actes, tels que l'ouverture de *Stratonice*, de la *Flûte enchantée*, d'*Oberon* et de *Freischütz*. Il n'y eut qu'une ballade chantée par Féréol qui fut composée par M. Rifaut, expressément pour le drame.

TERESA E CLAUDIO, opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Venise vers 1793.

TERESA VEDOVA, opéra italien, musique de Trento, représenté à Venise vers 1790.

TERESA WILK, opéra italien, musique de Puccita, représenté à Milan vers 1803.

TERME DU VOYAGE (LE), opéra-comique, musique de Piccinni (Alexandre), représenté au théâtre des Variétés vers 1804.

TERNENGEWINNST (DER) [*le Terne à la loterie*], opéra allemand en un acte, musique de Ditters, représenté à Oels en 1797.

TERNO DEL LOTTO STORNATO (IL), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1832.

TERNO SECCO, opéra-bouffe en deux actes, musique de Ditters, représenté à Breslau en 1797. C'est une traduction du livret allemand et un nouvel arrangement de l'opéra joué à Oels (voir *Ternengewinnst*) [*der*]

TERREURS DE M. PETERS (LES), opéra-comique en un acte, musique de M. Charles Poisot, représenté dans les salons et notamment dans les salons de l'*Univers musical* en mai 1856, et dans la salle Herz en avril 1859.

TERZA LETTERA, ET IL TERZO MARTINELLO (LA), opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Venise vers 1795.

TESEO, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres le 10 décembre 1713.

TESEO, opéra italien, musique de Nasolini, représenté à Vienne en 1790.

TESEO IN CRETA (*Thésée en Crète*), opéra italien, livret de Pariati, musique de Francesco Conti, représenté à Vienne pour le jour anniversaire de la naissance de l'impératrice, femme de Charles VI, en 1715.

TESEO RICONOSCIUTO, opéra italien, musique de Spontini, représenté à Florence en 1798.

TESEO TRA LE RIVALI (*Thésée au milieu des femmes rivales*], opéra italien, livret de Aurelio Aurelj, musique de Don Domenico Freschi, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1685.

TESORO (IL) [*le Trésor*], opéra italien, musique de Mazzinghi, représenté à Naples vers 1790.

TESSALONICA (LA), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1673.

TESTA DI BRONZO (LA) [*la Tête de bronze*], opéra italien, musique de Soliva, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1816.

TESTA DI BRONZO (LA), opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Madrid, au Théâtre-Italien, en 1830.

TESTA DI BRONZO (LA), opéra italien, musique de Fontemaggi (Jacques), représenté à Rome en 1835.

TESTA MIRAVIGLIOSA (LA) [*la Tête merveilleuse*], opéra italien, musique de Generali, représenté à Venise en 1821.

TESTA RISCALDATA (LA) [*la Tête chaude*], opéra italien, musique de Paër, représenté à Venise en 1796.

TESTAMENT (DAS) [*le Testament*], opéra-comique, musique de Rœhm, représenté à Berlin vers 1785.

TESTAMENT (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de de Saur et Saint-Geniez, musique de Lemière de Corvey, représenté à l'Odéon le 22 janvier 1827.

TESTAMENT (LE) ou **LES BILLETS DOUX**, opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique d'Auber, représenté à Feydeau le 18 septembre 1819. Cet ouvrage, le second que le compositeur fit représenter, ne réussit pas à fixer sur lui l'attention publique. Ce ne fut que l'année suivante qu'il prit possession de la scène, avec la *Bergère châtelaine*.

TESTAMENT (LE), opéra-comique en un acte, musique de M. Ermel, représenté au théâtre de Bruxelles en 1832.

TESTAMENT DE POLICHINELLE (LE), opérette-bouffe à trois personnages, paroles de M. Montjoie, musique de M. Hervé, représentée aux Folies-Nouvelles en novembre 1855. Cette pièce a servi aux débuts de Seréne et de Mlle Darby.

TESTAMENTO A SEI CENTO MILLE FRANCHI (IL) [*le Testament de six cent mille francs*], opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Turin en 1816.

TESTAMENTO DI FIGARO (IL), opéra italien, musique de Cagnoni, représenté à Turin en 1848.

TÊTE DE MÉDUSE (LA), opéra-comique

en un acte, paroles de Vanderburch et Deforges, musique de Scard, représenté au théâtre de Montmartre le 25 mai 1846 et au théâtre de l'Opéra-National le 29 janvier 1848. Joseph Kelm y a rempli le rôle principal; c'est indiquer suffisamment le caractère de la pièce.

TÊTE ENCHANTÉE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de M. Ernest Dubreuil, musique de M. Léon Paliard, représenté au Théâtre-Lyrique le 13 décembre 1861. On y a entendu un petit quatuor d'un effet agréable.

TÊTE SANS HOMME (LA), opéra-comique allemand, musique de Woelffl, représenté à Vienne en 1798, puis à Prague.

TETI E PELEO, grande cantate, musique de Rossini, exécutée au théâtre del Fondo, à Naples, en 1816. Ce fut à l'occasion du mariage de la duchesse de Berry que Rossini composa cet ouvrage.

TETIDE, opéra en trois actes, paroles de Magliavacca, musique de Gluck, représenté à Vienne en 1760.

TETIDE IN SCIRO (*Thétis à Scyros*), opéra italien, musique de Scarlatti (Dominique), représenté à Varsovie en 1712.

TEUFELMUHLE (DIE) [*le Moulin du diable*], opéra-comique allemand, musique de W. Müller, représenté à Vienne vers 1795.

TEUFELS LUSTSCHLOSS (DER) [*le Château de plaisance du diable*], opéra allemand, livret de Kotzebüe, musique de François Schubert, écrit en 1814. La pièce est des plus puériles. Un amant est soumis par le père de sa future à une série d'épreuves de magie blanche, de diableries et d'apparitions dont la cause finit par être expliquée naturellement. La partition de Schubert se compose de dix-huit morceaux. Elle n'a pas encore été représentée.

TEUZZONE (IL), opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Paolo Magni, maître de chapelle de la cour, pour le premier acte, et de Monari, maître de chapelle de la cathédrale de Reggio, pour le second acte, représenté sur le théâtre Ducal de Milan en 1706.

TEUZZONE (IL), opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Lotti, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1707, à Bologne en 1711, et à Mantoue en 1719.

TEUZZONE, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Ariosti, représenté à Londres en 1727.

TEUZZONE (IL), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Venise vers 1818.

THALIE AU NOUVEAU THÉÂTRE, opéra-comique en un acte, paroles de Sedaine, musique de Grétry, représenté à la Comédie-Italienne le 28 avril 1783.

THARSIS ET ZÉLIE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Laserre, musique de Rebel (François), en société avec Francœur, représenté à l'Académie royale de musique le 19 octobre 1728.

THÉ DE POLICHINELLE, opérette en un acte, paroles de M. Edouard Plouvier, musique de M. Poise, représentée aux Bouffes-Parisiens en mars 1856, avec Mlles Dalmont, Schneider et Macé. On a applaudi le trio du thé, le duo des cartes et les couplets qui terminent cette bluette.

THÉAGÈNE ET CHARICLÉE, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Duché, musique de Desmarets, représentée à l'Académie royale de musique le 3 février 1695.

THÉÂTRE DES MARIONNETTES (LE), petit opéra, musique de Weigl (Thaddée), représentée à Vienne vers 1798.

THEATRICAL CANDIDATES (THE), opéra-comique anglais, musique de Bates, représenté à Londres vers 1790.

THÉMIRE, pastorale en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de Sedaine, musique de Duni, représentée à la Comédie-Italienne en 1770.

THEMISTE, tragédie dont Lœwe a écrit la musique, représentée à Berlin vers 1825.

THÉMISTOCLE, opéra allemand, musique de Uhde, représenté à Berlin en 1746.

THÉMISTOCLE, opéra allemand, musique de Ullinger, représenté à Freysing en 1777.

THÉMISTOCLE, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Morel, musique de Philidor, représentée à Fontainebleau devant la cour le 13 octobre 1785, et à l'Académie royale de musique le 23 mai 1786. La partition a été dédiée par Philidor, à Silvestre Richer, chanteur de l'Opéra, son beau-frère.

THEODOR KORNERS BERGKNAPPEN (*les Mineurs de Théodore Kœrner*), opéra allemand, musique de M. de Flottow, représenté en Allemagne.

THÉODORE, comédie en trois actes, en prose mêlée d'ariettes, paroles de Marsollier, musique de Davaux, représentée aux Italiens le 28 avril 1785. C'est le seul ouvrage lyrique de ce violoniste, et le succès en fut moins durable que celui de ses quatuors.

THÉODORE, opéra allemand, musique de Schmidt (Samuel), représenté à Kœnigsberg en 1812.

THÉODORE, opéra allemand, paroles de Kotzebüe, musique de C. Guhr, représenté à Cassel en 1814.

THÉODORE ET JENNY, opéra français, musique de Bigatti, représenté à Marseille au mois d'août 1808.

THÉODORE ET PAULIN, comédie lyrique en trois actes, paroles de Desforges, musique de Grétry, représentée aux Italiens le 18 mars 1784. Cette pièce ne réussit point et le comcompositeur s'opposa à ce qu'on en donnât une seconde représentation. Ayant remarqué que le mélange des personnages nobles et des paysans n'avait pas été heureux, il proposa à Desforges d'exclure les premiers, tout en conservant la donnée première de la pièce. Cet opéra-comique fut remis à la scène la même année, le 24 juin 1784, sous le titre de l'*Epreuve villageoise.*

THEODOSIUS, OR THE FORCE OF LOVE (*Théodose ou la Force de l'amour*), opéra anglais, musique de Purcell, représenté à Londres en 1680.

THÉONIS ou **LE TOUCHER**, acte d'opéra, paroles de Poinsinet, musique de Berton, Grenier et Trial, représenté à l'Académie royale de musique le 11 octobre 1767. Il faisait partie des *Fragments nouveaux.*

THÉONOÉ, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin (Laroque), musique de Salomon, représentée par l'Académie royale de musique le mardi 3 décembre 1715. Cet ouvrage n'a jamais été repris.

THÉRÈSE, opéra-comique en deux actes, paroles de Planard et de Leuven, musique de Carafa, représenté le 26 septembre 1838. Le livret a de l'analogie avec celui de la *Dame Blanche*, et la partition n'a pas semblé tenir les promesses que l'auteur du *Solitaire* et de *Masaniello* avait fait concevoir.

THESÆUS, opéra, musique de Hændel, représenté à Londres en 1711.

THÉSÉE, tragédie lyrique en cinq actes, précédée d'un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli, représentée par l'Académie royale de musique, à Saint-Germain-en-Laye, devant le roi, le 3 février 1675, et ensuite à Paris au mois d'avril. Cet opéra est un des meilleurs de cette époque au double point de vue de l'intérêt dramatique et de la musique. Il fut repris au moins dix fois, la dernière représentation eut lieu le 1er avril 1779, c'est-à-dire cent quatre ans après la première. Ce ne sont pas des ouvrages médiocres, ceux qui firent ainsi pendant plus d'un siècle l'admiration des esprits cultivés. Cependant, la pièce est loin d'être la meilleure de Quinault. Les événements y sont trop pressés et les enchantements de Médée sont puérils. La scène du prologue se passe dans les jardins de la façade du palais de Versailles. Le fond du sujet de la tragédie est l'amour éprouvé de Thésée et d'Eglé, princesse placée sous la tutelle du roi d'Athènes Égée, et que ce roi veut épouser. Thésée, exposé par son père dans son enfance à Trézène, a promis sa foi à Médée, la magicienne. Il revient à Athènes, combat une sédition qui menaçait le trône de son père, devient l'idole du peuple, mais porte ombrage à Égée. Celui-ci, poussé par la fureur jalouse de Médée, accepte de ses mains un breuvage empoisonné, qu'il donne à boire à Thésée. Mais il reconnaît tout à coup dans l'épée qu'il porte le signe de reconnaissance qu'il avait attaché au corps de son fils lorsqu'il fut exposé par ses ordres. Médée prend la fuite, le fils et le père s'embrassent, Eglé est au comble de ses vœux, et le peuple d'Athènes chante un chœur d'allégresse.

La partition n'est pas inférieure aux autres ouvrages de Lulli. Les chœurs ont de la puissance; celui des prêtresses de Minerve, qui termine le premier acte, a de l'ampleur et de la grâce. Nous signalerons le rôle de Médée, et particulièrement les airs : *Doux repos, innocente paix ; Revenez, amour ;* la mélodie des vers suivants :

Un peu d'amoureuse tendresse
Sied bien aux plus fameux vainqueurs.
Si l'amour est une faiblesse,
C'est la faiblesse des grands cœurs.

Et aussi le monologue de Médée : *Dépit mortel, transport jaloux*, dont la déclamation est superbe. Il y règne comme un souffle de Corneille et de Gluck. Les chansons dansées, dans le quatrième acte, par les bergers, ont du caractère et de la grâce. L'invocation magique de Médée faisait une grande impres-

sion. Ce personnage fut successivement interprété par Mlles Saint-Christophe, le Rochois, Desmâtins, Antier, Chevalier; celui d'Églé par Mlles Aubry, Moreau, Journet, Tulou, Pélissier, Le Maure, Fel; celui de Thésée, par Cledière, Dumesny, Cochereau, Murayre, Tribou et Jélyotte. Enfin, dans le ballet, on remarque les noms de Noblet, Bouteville, Pécourt, Prévost, Balon, Dumoulin, Javillier, Sallé, Camargo.

THÉSÉE, opéra allemand, musique de Strungk, représenté à Hambourg vers 1683.

THÉSÉE, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Quinault, musique de Mondonville, représentée par l'Académie royale de musique le 13 janvier 1767. Refaire un des plus beaux ouvrages de Lulli était une idée qui ne pouvait éclore que dans un cerveau gonflé par la vanité. L'ancienne musique française était si attaquée, qu'on crut à l'opportunité de la tentative de Mondonville; mais le public s'irrita et il criait plaisamment: « *Taisez*-vous, Mondonville. » L'opéra eut quatre représentations. Ce fut le dernier ouvrage de ce musicien actif.

THÉSÉE, tragédie lyrique de Quinault, réduite en trois actes par Morel, remise en musique par Gossec, représentée par l'Académie royale de musique le 26 février 1782. Malgré le talent déployé par le compositeur, la sonorité nouvelle de son orchestration, le public applaudit un air de Lulli, conservé de l'ancien opéra, plus que tout le reste. Larrivée, chargé du rôle d'Egée, chantait d'ailleurs très-bien cet air: *Faites grâce à mon âge.* Mme Saint-Huberti, dont le talent a laissé tant de souvenirs, chantait le rôle d'Eglé, princesse d'Athènes. Legros et Mlle Duplan chantèrent aussi ces rôles.

Il y a dans l'opéra de *Thésée* un chœur de démons d'un bel effet. Gossec excellait dans les compositions chorales. Il n'employait que les bonnes notes des différentes espèces de voix, et rejetait de l'harmonie toutes les notes parasites, de telle sorte que ses ensembles ont je ne sais quoi de mâle et de fier que n'offrent pas les compositions modernes, cependant si prodigues d'effets combinés et compliquées de tant de modulations.

THÉSÉE ET ARIANE, pantomime-opéra, musique de Fischer (Antoine), représentée à Vienne vers 1806.

THÉTIS ET PÉLÉE, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue, paroles de Fontenelle, musique de Colasse, représentée par l'Académie royale de musique le mardi 11 janvier 1689. Cet opéra fut repris huit fois jusqu'en 1750. Mlle Marthe le Rochois, actrice d'esprit, se distingua dans le rôle de Thétis; Thévenard et Chassé, dans celui de Neptune. A l'occasion de cet opéra, Colasse, élève de Lulli, fut accusé de copier trop servilement son maître. Fontenelle assista à la reprise de son œuvre, en 1750, à l'amphithéâtre où il s'était trouvé soixante et un an auparavant, lors de la première représentation.

THÉTIS ET PÉLÉE, opéra, musique de Campra, écrit en 1708.

THÉTIS ET PÉLÉE, sorte de pièce appelée *masque* en Angleterre, paroles de lord Landsdowne, musique de Boya. Cet ouvrage fut exécuté avec succès dans une société philharmonique en 1734.

THÉTIS ET PÉLÉE, opéra suédois, musique de Uttini, représentée à Stockholm en en 1790.

THÉTIS ou **LA NAISSANCE D'ACHILLE**, opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1711.

THIRTY THOUSAND (*Trente mille*), opéra anglais, musique de Davy (John), Braham et Reeve, représenté à Covent-Garden en 1804.

THIRZA ET SES FILS, drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig en 1784.

THOMAS AND SALLY, opéra anglais, musique de Arne, représenté à Londres vers 1760; les airs sont nombreux, mais fort courts.

THOMAS ET SUZANNE, opéra anglais, musique de Reeve, représenté à Londres en 1799.

THOMAS NACHT (DIE) [*la Nuit de Thomas*], opéra-comique allemand, musique de Destouches (François), représenté à Vienne en 1792. Il fut élève d'Haydn.

THOMAS NACHT (DIE) [*la Nuit de saint Thomas*], opéra allemand en deux actes, musique de Winter, représenté à Bayreuth en 1795.

THOMS, L'IDIOT DE VILLAGE, opéra russe, musique de Dubinstein, représenté à Saint-Pétersbourg en 1853.

THROW PHYSIC TO THE DOGS (*Jeter ses*

remèdes aux chiens), farce anglaise, musique de Samuel Arnold, représentée sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1798.

TIBERIO, IMPERATORE D'ORIENTE, opéra italien, livret de Marino Rosetti, musique de Francesco Gasparini, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1702.

TIBULLE ET DÉLIE, acte d'opéra, paroles de Fuzelier, musique de Colin de Blamont, représenté à la Comédie-Italienne en 1723.

TIBULLE ET DÉLIE, opéra en un acte, paroles de Fuzelier, musique de Mlle de Beaumesnil, représenté par l'Académie royale de musique le 15 mars 1784. Mlle Villard de Beaumesnil était une artiste de l'Opéra ; elle était bonne musicienne et douée d'imagination. Elle eut quelque succès dans *Castor et Pollux* et dans *Iphigénie.* Son petit ouvrage fut bien accueilli du public. Elle n'avait fait d'ailleurs que remettre en musique les *Saturnales*, acte du ballet intitulé : les *Fêtes grecques et romaines* (13 juillet 1723).

TIETEBERGA, opéra italien, livret de Luchini, musique de Vivaldi, représenté au théâtre San-Mosè de Venise en 1717.

TIGRANE (IL), opéra italien en trois actes, musique de Scarlatti, représenté au théâtre San-Bartolomeo, à Venise, en 1715.

TIGRANE, opéra napolitain, musique de Arena, représenté à Venise en 1741.

TIGRANE, opéra italien, musique de Lampugnani, représenté à l'Opéra-Italien de Londres en 1747.

TIGRANE, opéra italien, musique de Tozzi, représenté à Venise en 1762.

TIGRANE, opéra italien, musique de Righini, représenté à Berlin en 1799.

TIGRANE, RE D'ARMENIA, opéra italien, livret de Giulio Cesare Coradi, musique de Albinoni, représenté à Venise en 1697.

TIGRANE, RE D'ARMENIA (IL), livret de Pietr'-Antonio Bernardoni, musique de Bononcini (Antoine), représenté sur les théâtres de l'Italie vers le milieu du XVIIIe siècle.

TIMANTES, opéra allemand, livret tiré de la pièce française de *Démophon*, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard vers 1829.

TIMIDE (LE), opéra en un acte, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique en 1826. Ce petit ouvrage n'obtint pas de succès. Il fut joué la même année que *Fiorella.* Rien ne faisait présager encore l'auteur de la *Muette*, à laquelle il travaillait alors, et qui fut représentée deux ans après.

TIMOCLÉE, mélodrame, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard vers 1832.

TIMOCRATE, opéra italien, livret de Domenico Lalli, musique de Leo, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1723.

TIMOLÉON, tragédie avec des chœurs, paroles de Marie-Joseph Chénier, musique de Méhul, représentée au théâtre de la République le 10 septembre 1794. Quoique ce sujet antique convînt aux idées du moment et que le poëte l'ait traité avec toute l'exaltation républicaine qui marque cette période de sa vie, la pièce n'eut aucun succès. Toutes les copies en furent brûlées, sauf une, qui fut conservée par Mme Vestris. Méhul écrivit l'ouverture et les chœurs, dont la facture large et sévère, fut admirée de tous les connaisseurs.

TIMON D'ATHÈNES, opéra anglais, musique de Purcell, représenté à Londres en 1678.

TIMOUR THE TARTARE (*le Tartare Timour*), opéra anglais, musique de King, représenté à Londres vers la fin du XVIIIe siècle.

TIO CAMGITAO (EL), opéra-comique espagnol, musique de Soriano-Fuertes, représenté à Cadix en 1847.

TIRANNIDE ABBATUTA DALLA VIRTÙ (LA) [*la Tyrannie domptée par la vertu*], opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne, pour la fête de l'impératrice Eléonore, en 1697.

TIRANNO DELUSO (IL) [*le Tyran trompé*], opéra italien, musique d'Orgiani, représenté sur le théâtre de la Piazza, à Vicence, en 1691.

TIRANNO EROE (IL) [*le Tyran héros*], opéra italien, livret de Vincenzo Cassani, musique d'Albinoni, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1718.

TIRANNO UMILIATO DALL' AMORE, OVVERO MERASPE (IL), opéra italien, livret de Faustini, musique de C. Pallavicino, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1667.

TIRCIS ET MARGOTON, opérette pastorale, musique de M. Ferdinand Lavainne, représentée sur le théâtre du Pré-Catelan, à Lille, au mois d'août 1861. Chanté par Gourdon et Mlle Stereinder.

TIREUSE DE CARTES (LA), opéra-comique en un acte, musique de Saint-Amans, représenté au théâtre des Jeunes-Artistes en 1799.

TIRIDATE, opéra italien, livret du marquis Ippolito Bentivoglio, musique de Legrenzi, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1668.

TIRSI, opéra pastoral italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Caldara, qui écrivit le deuxième acte, de Lotti et d'Ariosti pour les deux autres, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise, dans l'automne de 1696.

TITANIA, opéra en deux actes, musique de Grosheim, représenté à l'Opéra de Cassel vers 1801.

TITO, opéra italien, livret de Niccolò Beregani, musique de Cesti d'Arezzo, mineur conventuel, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1666.

TITO E BERENICE, opéra italien, livret de Sigismondo Capece, musique de Caldara, représenté dans la salle des signori Capranica, à Rome, pendant le carnaval de 1714.

TITO MANLIO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1697, puis à Vérone en 1699, enfin à Rome sur l'ancien théâtre de *la Pace* en 1720.

TITO MANLIO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Abos, représenté au Théâtre-Italien de Londres en 1756.

TITO MANLIO, opéra, livret de Matteo Noris, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Londres en 1761.

TITO MANLIO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de P. Guglielmi, représenté en Italie vers 1775.

TITO MANLIO, opéra, livret de Matteo Noris, musique de J. Giordani, représenté à Gênes en 1784.

TITO SEMPRONIO GRACCO, opéra italien en trois actes, avec des ballets, livret de Silvio Stampiglia, musique de Scarlatti, représenté au théâtre San-Bartolomeo de Naples en 1720.

TITO SEMPRONIO GRACCO, opéra italien, livret de Silvio Stampiglia, musique de Domenico Sarro, représenté au théâtre San-Bartolomeo, à Naples, en 1725.

TITON ET L'AURORE, acte d'opéra, paroles de Roy, musique de Bury, représenté à l'Académie royale de musique le 18 février 1751, sous le titre de *Fragments : Ismène*, de Moncrif, Rebel et Francœur, et *Eglé*, paroles de Làujon, musique de Lagarde, complétaient la représentation.

TITON ET L'AURORE, pastorale héroïque en trois actes, paroles de l'abbé de Lamarre et de l'abbé de Voisenon, avec un prologue de Lamotte, musique de Mondonville, représentée à l'Opéra le 9 janvier 1753. Acteurs principaux : Chassé, Jélyotte, Mlles Coupée, Fel, Chevalier. Danse : Feuillade, Dupré, Vestris, Mlles Puvignée, Maupin, Vestris.

TITONE (IL), opéra italien, livret de Giovanni Faustini, musique de Francesco Cavalli, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1645.

TITUS, opéra-séria en trois actes, musique de Hoszisky, représenté au théâtre de Rheinsberg vers 1781.

TITUS ET BÉRÉNICE, opérette-bouffe en un acte, paroles de M. Edouard Fournier, musique de M. Gastinel, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 11 mai 1860. Il s'agit dans la pièce, dont le lieu est Bergame, d'un tableau représentant Vespasien repoussant les prières de Titus et de Bérénice; le peintre de ce chef-d'œuvre ferme la porte à tous les prétendants à la main de sa fille jusquà ce que son tableau soit achevé. Lelio et Bérénice trompent sa vigilance en s'affublant du costume des mannequins. La partition renferme des morceaux très-intéressants, des mélodies traitées avec science et habileté. Les rôles ont été remplis par Tayau, Desmonts, Jean Paul et Mlle Tostée.

TOBERNE ou **LE PÊCHEUR SUÉDOIS**, comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de Patrat, musique de Bruni, représentée à Feydeau au mois de septembre 1795.

TOBIA, opéra sacré, livret de Zeno, musique de Caldara, exécuté dans la chapelle impériale, à Vienne, en 1720, avec un grand succès.

TOD DER DIDO (DER) [*la Mort de Didon*], mélodrame allemand, musique de J. Holzbauer, représenté à Manheim en 1779.

TODTENGLOCKE (DIE) [*la Cloche de mort*], opéra allemand, musique de Rieger, représenté à Brunn vers 1830.

TODTENTANZ (DER) [*la Danse des morts*], drame féerique, musique de Titl, représenté au Burgtheater, à Vienne, en 1850.

TŒPFER (DER) [*le Potier*], opéra allemand, musique de André, représenté à Francfort vers 1764.

TOINETTE ET LOUIS, opéra-comique en deux actes, en prose, paroles de Patrat, musique de Mlle Grétry, représenté aux Italiens le 22 mars 1787. Cet ouvrage n'eut pas de succès.

TOINETTE ET SON CARABINIER, opérette, paroles de M. Michel Delaporte, musique de M. Brémond, représentée aux Folies-Nouvelles en septembre 1856.

TOINON ET TOINETTE, comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de Desboulmiers, musique de Gossec, représentée aux Italiens le 20 juin 1767.

TOISON D'OR (LA), tragédie lyrique en cinq actes, précédée d'un prologue, de Pierre Corneille, représentée dans la salle d'opéra du château du marquis de Sourdéac, au Neubourg (Eure), le 29 juin 1660. Toute la noblesse de Normandie assista à cette représentation, qui fut somptueuse; elle faisait partie d'une fête organisée pour célébrer le mariage de Louis XIV. Les détails sur la musique nous manquent. L'année suivante, la *Toison d'or* fut représentée au théâtre du Marais, situé rue Vieille-du-Temple.

TOISON D'OR (LA), tragédie lyrique en trois actes, paroles de Desriaux, musique de Vogel, représentée à l'Académie royale de musique le 29 août 1786. Cet ouvrage fut un des premiers où se fit sentir l'influence du génie de Gluck. Les chœurs surtout offrent de grandes beautés dramatiques. Nous signalerons aussi l'air d'Hypsipyle, femme de Jason et victime de Médée : *Hélas ! à peine un rayon d'espérance ;* l'air de Jason : *Est-ce à vous de voir un crime dans mon infidélité:* la scène en *sol* mineur : *Ah! bannissez un funeste désir!* l'andante et l'allégro en *ré* chantés par Médée : *Soleil, auteur de la lumière;* mais ces derniers morceaux sont bien inférieurs à l'air d'Hypsipyle, auquel le compositeur a donné un sens très-dramatique en employant des syncopes et des dessins d'orchestration qui rappellent les belles pages d'*Orphée*. Vogel avait attendu sept ans la représentation de son opéra. Mlle Maillard dit avec succès le rôle de Médée, Mlle Dozon chanta celui d'Hypsipyle, et Jason fut représenté par Lays.

TOISON D'OR (LA) ou **PHILIPPE DE BOURGOGNE**, opéra en trois actes, paroles du baron de Reiffenberg, musique de H. Messemackers, représenté au Grand-Théâtre de Bruxelles en 1821.

TOLLETTO (IL) [*le Vol*], opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Naples vers 1795.

TOLOMMEO, opéra italien, musique de Hændel, représenté à Londres en 1728. On ne connaît pas le nom de l'auteur du poëme. Un drame intitulé : *Il Tolommeo* fut représenté par la société dite des Académiciens imperturbables (*Academici imperturbabili*), à Venise, sur le théâtre de Saint-Apollinaire, en 1658. C'est sans doute de ce drame qu'ont été tirés les livrets des quatre opéras de *Ptolémée*, dont nous signalons ici l'existence.

TOLOMMEO, pasticcio fait avec quelques morceaux de la musique de Ciampi (Legrenzio-Vincenzo) et de celles de quelques autres compositeurs, représenté à Londres en 1762.

TOLOMMEO, opéra italien, musique de Colla (Joseph), représenté à Turin en 1780.

TOLOMMEO ED ALESSANDRO OVVERO LA CORONA DISPREZZATA [*Ptolémée et Alexandre ou la Couronne dédaignée*], opéra italien, musique de Scarlatti (Dominique), représenté à Varsovie en 1711.

TOM JONES, comédie en trois actes, en prose mêlée d'ariettes, paroles de Poinsinet, musique de Philidor, représentée aux Italiens le 27 février 1765. On a dit que la pièce avait déplu au public et qu'elle avait compromis le succès de l'admirable partition de Philidor. Nous le croyons sans peine. D'abord ce sont des personnages anglais qui sont en scène, en 1766, et même beaucoup plus tard, on ne les prenait pas au sérieux. Philidor, au contraire, a toujours eu de la prédilection pour la société anglaise et il ne pensait pas qu'un sujet anglais produit sur la scène pût être un obstacle au succès. *Tom Jones* n'est pas assurément une mauvaise pièce ; il y a de la variété dans les situations, de la passion vraie, de l'entrain et de la gaieté. Mais le quaker Dowling, qui gardait toujours son chapeau sur la tête, a dû bien divertir le public ; en outre, il y a çà et là des

métaphores d'un goût littéraire douteux. Qu'on en juge par le début de la première scène. Sophie est assise devant un métier à tapisserie où elle travaille, et elle chante ceci :

> Que les devoirs que tu m'imposes,
> Triste raison, ont de rigueur!
> Tu gémis, Sophie, et tu n'oses
> T'interroger sur ta douleur.
> Quand sous tes doigts naissent les roses,
> Les épines sont dans ton cœur.

En quelques mots, voici le sujet de la pièce : Tom Jones passe pour un enfant trouvé. Il a été élevé dans la maison de M. Alworthy avec Blifil, neveu de ce riche propriétaire. Ses talents, son caractère sympathique, la grâce de sa personne l'ont fait aimer de tous et distinguer particulièrement par miss Sophie, fille de M. Western, opulent et fanatique chasseur, voisin d'Alworthy. Mistress Western, sœur du Nemrod, se pique de diplomatie ; elle prétend être très-perspicace ; elle s'imagine que Sophie aime Blifil ; elle organise le mariage, qui réunit les suffrages de tout le monde, excepté ceux de Tom Jones et de Sophie, qui s'adorent sans se l'être dit ; mais en présence d'une signature de contrat imminente, tous deux se déclarent leurs sentiments. On les surprend. Tom Jones est chassé. Sophie se dérobe par la fuite avec son amie Honora à un hymen odieux. Les deux familles suivent les traces de la fugitive. On se retrouve dans l'hôtellerie de la ville voisine du château. Là, le quaker Dowling, confident des secrets de la famille Alworthy, révèle la naissance de Tom Jones. Celui qu'on croyait un enfant trouvé est le fils légitime de la sœur d'Alworthy et le frère aîné du traître Blifil. Il recouvre sa position, sa fortune, et reçoit de M. Western la main de celle qu'il aime.

Comme Rameau, Philidor aimait assez les episodes descriptifs. Il y excellait. L'air de chasse de Western : *D'un cerf dix cors j'ai connaissance*, est traité avec habileté et esprit. Il est d'un entrain incroyable et accompagné avec un art consommé. L'air de chasse du *Pardon de Ploërmel* est lamentable en comparaison de celui-là. Il faudrait tout citer, car la partition de *Tom Jones* se soutient sans éclipse depuis l'ouverture jusqu'au vaudeville de la fin. Cependant nous recommandons la lecture du duo entre Western et sa fille : *Non, rien ne peut me retenir*, qui termine le premier acte ; dans le second, l'air de Jones : *Amour, quelle est donc ta puissance*? l'ariette de Sophie, qui est si touchante : *C'est à vous que je dois la vie*, et le septuor final ; dans le troisième acte, le quatuor des buveurs en canon sans accompagnement, et le grand air de Sophie : *O toi qui ne peux m'entendre.* En tenant compte de l'état du goût public à l'époque où *Tom Jones* a été écrit, du genre des pièces et de la faiblesse des exécutants, en un mot des obstacles devant lesquels Philidor devait faire plier son génie, on regrette que ce compositeur, doué d'une organisation si fine et qui savait écrire une harmonie si délicate et si bien appropriée aux situations dramatiques, n'ait pas vécu en Italie, où il aurait été l'émule de Paisiello et de Cimarosa.

TOM JONES, opéra-comique anglais, musique de Linley, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1785.

TOM RICK, opéra-comique allemand, musique de Conradin Kreutzer, représenté à Vienne vers 1839.

TOMBEAU DU MUPHTI (LE), opéra allemand, musique de Baumgarten, représenté à Breslau en 1779.

TOMIRI, opéra italien, livret de Antonio Medolago, musique d'Angiolo Vitali, représenté au théâtre San-Cassiano, à Venise, en 1680.

TOMMASO MORO (*Thomas Morus*), tragédie lyrique en forme d'oratorio à cinq voix, livret de Giammaria Piantini, musique de Vicenzo-Maria Orlandi, récitée et exécutée dans l'oratoire des confrères de la Charité de Bologne le soir du dimanche des Rameaux en 1696. Cinq tragédies furent composées sur ce sujet en Italie, où le célèbre chancelier, plus digne encore d'admiration pour sa courageuse fermeté en face du tyran Henri VIII que pour ses talents littéraires et diplomatiques, a été à juste titre considéré et honoré comme un martyr.

TOMYRIS, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1717.

TONELLI (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de M. Thomas Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 30 mars 1853. L'action se passe à Naples. La Tonelli, première chanteuse au théâtre Saint-Charles, est aimée par un magistrat ridicule, et elle lui préfère *il primo buffo* du théâtre avec lequel elle se concerte pour faire épouser à Carlino Puppo une jeune villageoise nommée Bettina, qui ressemble beaucoup à la cantatrice et que le soupirant grotesque prend pour elle. La par-

tition de M. Thomas brille des qualités de science et de goût qu'il déploie dans tous ses ouvrages. Les musiciens y trouvent plus de plaisir que le public. L'ouverture, le chœur des *pifferari*, l'air de la Tonelli, la tarentelle chantée par Bettina, c'est-à-dire la Tonelli déguisée; le duo entre Carlo Puppo et Bettina; l'air du *primo buffo*, sont des morceaux d'un intérêt piquant. L'ouvrage a été chanté par Faure et Mme Ugalde.

TONI, opéra, musique de Ernest II, duc de Saxe-Cobourg-Gotha, représenté en Allemagne vers 1850. Nous ne connaissons de la musique du duc que son opéra de *Santa-Chiara*, représenté aux Italiens en 1855.

TONNELIER (LE), opéra-comique, paroles et musique d'Audinot, représenté à l'Opéra-Comique le 28 septembre 1761. Il fut repris à la Comédie-Italienne le 16 mars 1765, avec des changements par Quétant et Gossec.

TONNELIER (LE), opéra, musique de Schenck, représenté à Vienne vers 1797.

TONNELIER (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Delrieu et Quétant, musique de Nicolo Isouard, représenté à Malte vers 1797, et au théâtre Feydeau le 17 mai 1801.

TONY, opéra allemand, musique de M. le duc de Saxe-Cobourg, représenté au théâtre Royal, à Hanovre, en décembre 1853.

TORDENSKIOLD IN DYNCKILEN (*orage en Dalécarlie*), opéra danois en trois actes, livret de Lyser, musique de Saloman, représenté à Copenhague en mai 1844.

TORDENSJOLD, opéra danois, musique de C.-E. Hering, représenté à Copenhague vers 1835.

TORÉADOR (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de M. Thomas Sauvage, musique de Adolphe Adam, représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 18 mai 1849. Le livret met en scène don Belflor, le vainqueur de taureaux et le vieil époux de l'Espagnole Coraline, ex-premier sujet de la troupe du théâtre de la foire Saint-Laurent, et Tracolin, flûtiste à l'orchestre du même théâtre. Ce trio, qui forme un accord parfait fort dissonnant au point de vue de la morale, a fourni à Adolphe Adam l'occasion d'écrire une bouffonnerie musicale qui a eu du succès. L'ouverture offre, entre autres motifs, un thème exécuté d'abord par les premiers violons et ensuite répété par le hautbois dans le ton principal; il est accompagné et traité avec élégance. L'introduction, qui vient ensuite, est un pot-pourri d'airs soi-disant joués au théâtre de la foire, mais qui par malheur sont la plupart postérieurs à la fermeture de ce théâtre, qui eut lieu en 1763; mais Adolphe Adam se souciait peu de l'*Art de vérifier les dates.* Les couplets chantés par Mme Ugalde : *Je tremble et doute;* l'air de don Belflor, chanté par Bataille : *Oui, la vie n'est jolie;* le trio : *Ah! vous dirai-je maman*, varié avec beaucoup d'habileté, sont les morceaux saillants de l'ouvrage, qui est plutôt un pot-pourri qu'une œuvre originale, puisqu'il faut ajouter aux airs anciens qui ouvrent le premier acte, ceux du *Fandago* de la *Cachucha* et des *Folies d'Espagne*, exécutés dans le second. Le rôle de Tracolin a été créé par Mocker. Cet ouvrage est resté au répertoire.

TORILDA (LA), opéra italien, musique de Cavalli, représenté à Venise en 1648.

TORINSKI, opéra anglais, musique de Samuel Arnold, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1795.

TORNEO (IL) [*le Tournoi*], opéra-sérieux en deux actes, musique du comte de Westmoreland, représenté à Florence en 1829, et au théâtre Saint-James de Londres en 1838.

TORQUATO TASSO, drame lyrique en quatre actes, livret de Ferretti, musique de Donizetti, représenté à Rome en 1833. Cette œuvre, écrite avec la trop grande facilité qui était le défaut du compositeur, renferme de fort belles choses, notamment le duo entre Torquato et Geraldini : *In un' estasi*, la cavatine de Leonora : *Io l'udia*, et le duo entre Eleonora et Geraldini, qui est un des meilleurs duos de scène. Un chœur superbe et le finale du second acte ont de la grandeur et produisent de l'effet. Baroilhet a chanté avec goût le rôle de Torquato. L'action est intéressante.

TORTO IMMAGINARIO (IL) [*l'Injure imaginaire*], opéra italien, musique de Nasolini, représenté à Naples vers 1792.

TORVALDO E DORLISKA, opéra en deux actes, livret de Sterbini, musique de Rossini, représenté sur le théâtre Valle, à Rome, pendant le carnaval de 1816, et à Paris le 21 novembre 1820. Cet ouvrage ne réussit point. Rossini, apprenant à sa mère la chute de son opéra de *Sigismondo* sur le théâtre de la Fenice, à Venise, dessina sur la lettre un *fiasco* (grande bouteille). Après l'insuccès de *Tor-*

valdo e Dorliska à Rome, il le lui fit connaître de la même manière, mais en représentant un *fiaschetto* (petite bouteille).

TOTILA, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Legrenzi, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1677.

TOULON SOUMIS, pièce républicaine, paroles de Fabre d'Olivet, musique de Rochefort, représentée à l'Opéra le 4 mars 1794.

TOUPIE ET LE PAPILLON (LA), opéra-comique, musique de Méhul, représenté sur le théâtre Montansier en 1797.

TOUR DE NEUSTADT (LA) ou **LÉHÉMAN**, opéra-comique en trois actes, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 12 décembre 1801.

TOUR DE ROUEN (LA), épisode lyrique en un acte, musique de Bovery, représenté sur le Théâtre-des-Arts, à Rouen, en 1843.

TOUR ENCHANTÉE (LA), opéra-ballet, paroles de Joliveau, musique de Dauvergne, représenté à Versailles le 20 juin 1770.

TOURIST FRIENDS (THE) [*les Voyageurs amis*], mélodrame anglais, musique de Charles Smith, représenté à Londres vers 1810.

TOURNOI (LE) [*Schlachtturnier*], vaudeville (*Sinspiele*), musique de Eberwein, (Traugott-Maximilien), représenté à Rudolstadt en 1809.

TOURTERELLE ou **LES ENFANTS DANS LES BOIS** (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Framery, musique de Gresnick, représenté au théâtre Feydeau le 2 août 1797.

TOUT EST BIEN QUI FINIT BIEN, opéra-comique en un acte, paroles de M. Jules Malherbe, musique de M. J.-B. Wekerlin, représenté pour la première fois au palais des Tuileries le 28 février 1856. Les membres du Congrès de la paix assistaient à cette représentation. La scène se passe en Normandie, dans une maison de campagne. Félix, cousin de Mlle Claire de Belmont et son fiancé depuis l'enfance, revient en Normandie après une longue absence. Les futurs ne se connaissent que de souvenir. Félix, pour mieux éprouver les sentiments de sa cousine, s'introduit au château sous les habits d'un jeune fermier; tout ce rôle est écrit en dialecte normand des environs de Caen. C'est une peinture des mœurs normandes plutôt qu'une pièce. Les rôles ont été remplis par Lefort et Mme Gaveaux-Sabatier. Cet ouvrage a été joué plusieurs fois dans des concerts.

TOUT PAR HASARD, opéra-comique en un acte, paroles de Monnet, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau le 22 octobre 1796.

TOUT POUR L'AMOUR ou **JULIETTE ET ROMÉO**, opéra-comique en quatre actes, paroles de Monvel, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Favart le 6 juillet 1792.

TOUTE LA GRÈCE ou **CE QUE PEUT LA LIBERTÉ**, opéra en un acte, paroles de Beffroy de Reigny, musique de Lemoyne, représenté à l'Opéra le 5 janvier 1794.

TRACI AMANTI (I) [*les Amants thraces*], opéra italien en deux actes, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1793, et à Paris le 22 novembre 1809. C'est un petit chef-d'œuvre.

TRADIMENTO PREMIATO (IL) [*la Trahison récompensée*], opéra pastoral italien, livret de Giambatista Candi, musique de Girolamo Polani, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1709.

TRADIMENTO TRADITO (IL), opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique d'Albinoni, représenté sur le théâtre Sant'-Angiolo, à Venise, en 1709.

TRADIMENTO TRADITOR DI SE STESSO (IL) [*Le traître qui se trahit lui-même*], opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Lotti, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1711.

TRADYCYA ZALATWIONA (*la Saisie réglée*), opéra polonais, musique de Kamienski, représenté à Varsovie vers 1785.

TRAGEDIA, opéra italien, livret de Cornelio Frangipani, musique de Claudio Merulo, représenté dans la salle du grand conseil, à Vienne, sous le doge Luigi Mocenigo, et en présence de Henri III, roi de France et de Pologne en 1574. Cet ouvrage n'a rien de tragique. C'est une allégorie composée à l'occasion de l'arrivée à Venise du roi de France.

TRAITÉ NUL (LE), comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Marsollier, musique de Gaveaux, représentée à Feydeau en 1797.

TRAJAN, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1717.

TRAJAN, opéra, musique de Bochsa, représenté à Lyon lors du passage de Napoléon en 1804.

TRAJANO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Tosi, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul de Venise en 1684.

TRAJANO, opéra italien, livret de Matteo Noris, musique de Mancini, représenté au théâtre San-Bartolommeo, à Naples, en 1723.

TRAJANO IN DACIA (*Trajan en Dacie*), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Rome en 1807.

TRAJANO IN DACIA, opéra italien, musique de Pavesi, représenté à Milan en 1810.

TRAJANO IN DACIA, opéra en deux actes, musique de Blangini, représenté à Munich en 1814.

TRAME DELUSE (LE) [*les Trames déjouées*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, avec un grand succès, en 1786.

TRAME PER AMORE (LE) [*les Ruses par amour*], opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1772.

TRAME SPIRITOSE (LE) [*les Trames ingénieuses*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo, à Naples, en 1787.

TRAMONTO DEL SOLE (IL) [*le Coucher du soleil*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1834.

TRAMONTO DEL SOLE (IL) [*le Coucher du soleil*], opéra italien, musique de Sarmiento, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1842.

TRANK DER UNTERBLICHKEIT (DER) [*la Soif de l'immortalité*], opéra romantique allemand en quatre actes, paroles du comte de Soden, musique de E.-T.-G. Hoffmann, écrit à Venise vers 1816.

TRANSFORMAZIONE DI DAFNE (LA), favola morale. Tel est le titre de cette pièce dont Pietro-Francesco Valentini a composé le livret et la musique, et qui fut publiée à Rome en 1654. Il y a deux intermèdes : l'un est l'enlèvement de Proserpine et le second la captivité de Vénus et de Mars dans les filets de Vulcain.

TRANSPORT IM KOFFER (DER) [*le Transport dans la malle*], opéra allemand, musique de Weber (Edmond de), représenté à Vienne vers 1820.

TRAUER (DIE) [*le Deuil*], opéra allemand, musique de Payer, représenté à Amsterdam vers 1825.

TRAVELLER (THE) [*le Voyageur*], opéra anglais, musique de Corri (Dominique), représenté à Londres vers 1815.

TRAVELLERS IN SWITZERLAND (*les voyageurs en Suisse*), opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté à Covent-Garden en 1794.

TRAVESTIMENTO (IL) [*le Déguisement*], opéra italien, musique de Aspa, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, en 1846.

TRAVESTISSEMENTS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Paulin Deslandes, musique de M. Albert Grisar, représenté à l'Opéra-Comique le 16 novembre 1839, repris au Théâtre-Lyrique en 1854, et aux Folies-Nouvelles en octobre 1858. Cette pièce n'est qu'un arrangement de la jolie comédie de *Marton et Frontin* ou *Assaut de valets*, jouée au commencement de ce siècle avec un grand succès. Cet ouvrage a paru faible. On y a remarqué néanmoins l'air de ténor chanté par Chollet et accompagné par une clarinette obligée, et des couplets bien tournés, chantés par Mlle Prévost.

TRAVIATA (LA), opéra en trois actes, livret de M. Piave, musique de M. Verdi, représenté à Venise en mars 1853, et au Théâtre-Italien de Paris le 6 décembre 1856. Le sujet est trop triste pour un opéra. On y est accoutumé au spectacle d'une mort violente, mais on assistera toujours avec un sentiment de malaise à l'agonie d'une pauvre femme poitrinaire, et si cette femme est une cantatrice qui chante jusqu'à la dernière scène, on sera toujours tenté de lui dire : « Assez ! reposez-vous. » Violetta Valery, nouvelle *Dame aux camélias*, mène une existence tumultueuse, dissipée, vertigineuse avec son amant Alfredo. Le père de celui-ci va trouver la courtisane et tente des efforts désespérés pour lui arracher son fils. Les scènes de bal, de jeu se succèdent. Violetta, compromise, outragée, devient odieuse à Alfredo, qui s'en éloigne en la maudissant. Au troisième acte, la malheureuse femme est arrivée au dernier degré de la phthisie pulmonaire; étendue sur son lit funèbre, elle rassemble ses forces

pour chanter un duo avec Alfredo, qui est revenu assister à l'agonie de sa maîtresse, pendant qu'on entend au dehors la bacchanale du mardi-gras, et elle meurt dans ses bras. On peut dire que la musique du maestro a fait accepter le sujet. Elle est assurément bien propre à captiver l'auditeur le plus prévenu. L'introduction, le chœur dans lequel se trouve le brindisi : *Libiamo ne' lieti calici*, le duo sur un temps de valse sont des morceaux tout à fait saillants, dont la mélodie est ferme, vive, accentuée et bien caractérisée. Au second acte, la scène entre le père et le fils est assez pathétique. Celle dans laquelle Alfredo, indigné, jette à la tête de Violetta les billets de banque et l'or, a de l'énergie et du mouvement. Le troisième acte, comme nous l'avons dit plus haut, est douloureux à voir, mais la musique est délicieuse à entendre. La romance chantée par Violetta mourante, son duo passionné avec Alfredo, méritent d'être placés au rang des meilleures inspirations de M. Verdi. Il est à regretter que le compositeur ait un peu négligé son instrumentation. Certains instruments de cuivre, comme le cornet à pistons, accompagnent trop obstinément les voix pendant de longues phrases entières. Le rôle principal a été joué avec succès par Mlle Piccolomini en 1856; les autres ont été remplis par Mario et Graziani. La *Traviata* a été l'occasion d'un nouveau triomphe pour Mlle Patti. Cet opéra a été donné au Théâtre-Lyrique, le 27 octobre 1864, sous le titre de *Violetta*. Mlle Nillson y a trouvé l'un de ses plus beaux succès.

TRE AL SOGLIO (I) [*Trois pour un trône*], opéra italien, livret de Stampiglia, musique d'Aldovrandini, représenté sur le théâtre Marsigli Rossi, à Bologne, en 1711 et 1716.

TRE AMANTI RIDICOLI (I), opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1761.

TRE CIGISBEI RIDICOLI (GLI) [*les Sigisbés ridicules*], opéra italien, musique de Ciampi (Legrenzio-Vincenzo), représenté à Londres en 1748.

TRE DIFENSORI DELLA PATRIA (I), opéra italien, musique de Pescetti, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise en 1729.

TRE DIFENSORI DELLA PATRIA (I), opéra italien, musique de Galleazzi, représenté au théâtre Obizzi, à Padoue, en 1730.

TRE GOBBI (I) [*les Trois bossus*], opéra italien, musique de Romani (Etienne), représenté à Livourne vers 1799.

TRE GOBBI (I) [*les Trois bossus*], opéra de salon, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente).

TRE MARITI (I) [*les Trois maris*], opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Rome vers 1811.

TRE MARITI (I), opéra, musique de Gustave Carulli, représenté en Italie vers 1835.

TRE MARITI (I), opéra italien, musique de Bazzoni, représenté à Milan en 1836.

TRE NOZZE (LE), opéra-bouffe en trois actes, paroles de Berettoni, musique de M. Alary, représenté au Théâtre-Italien le 29 mars 1851. Le livret reproduit la pièce de *Pourceaugnac* de Molière. Le vieux baron d'Accetosa doit épouser la fille de la marquise de Forli; mais Luisa lui préfère le chevalier de Villa-Franca. Le valet Cricca, aidé d'une rusée soubrette, conduit l'intrigue. Tour à tour on berne le baron, on lui fait danser la polka, on l'accuse d'avoir été un séducteur; il est provoqué en duel, on le fait aller à un rendez-vous d'amour, on l'y surprend aux pieds de la marquise qui ne peut que lui accorder sa main. Luisa épouse le chevalier au nez du baron et Cricca la soubrette. Il y a donc trois mariages conclus au dénoûment, ce qui explique le titre de l'opéra. La musique en est agréable, essentiellement mélodique et dans le goût des anciens opéras italiens. Parmi les morceaux d'ensemble, on a remarqué le chœur de moquerie au premier acte, le quatuor : *Ah! mio bene nel petto*, qui a de la vivacité, et un bon sextuor sans accompagnement au troisième acte. Mmes Sontag, Ida Bertrand et Mlle Giuliani ont fait valoir les rôles de femmes, l'air de contralto : *Perchè ognun non è al suo posto*, les variations : *Già della mente involasi*. Lablache et Gardoni ont aussi puissamment aidé au succès de cet ouvrage.

TRE ORFEI (I), opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Rome en 1784.

TRE PRETENDENTI (I) [*les Trois prétendants*], opéra italien, musique de Anselmi, représenté à Lodi en 1786.

TRE RIVALI (LE), **OSSIA IL MATRIMONIO INASPETTATO** (*les Trois rivaux ou le mariage inattendu*), opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Rome en 1784.

TRE RIVALI AL SOGLIO (I) [*les Trois compétitenrs au trône*], opéra italien, musique de Aldovrandini, représenté à Venise en 1711.

TRE RIVALI IN AMORE (I), opéra italien, musique de Robuschi, represénté à Venise en 1795.

TRE SIGISBEI RIDICOLI (I), opéra italien, musique de Resta, représenté à Milan en 1748.

TRE STUDENTI IN DUE CASE, opéra italien, musique de Festa (Jean), représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1830.

TRE SULTANE (LE), opéra italien en trois actes, livret de Caravita, musique de Puccita, représenté à Londres en 1811, et à Paris le 22 janvier 1816.

TRE SULTANE (LE), opéra italien en deux actes, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à New-York vers 1827.

TRE VAGABONDI (I), opéra italien, musique de Perillo, représenté à Venise en 1769.

TREDICI (I) [*les Treize*], opéra-bouffe italien, paroles de Giorgio Giacchetti, musique de Carlo Pasta, représenté au théâtre Satura, à Turin, en 1851. Le livret reproduit celui des *Treize*, opéra d'Halévy. Le compositeur Pasta a fait ses études musicales au Conservatoire de Paris. Son ouvrage a obtenu quelque succès, et a eu pour interprètes la Vaschetti, Rocca et Vercellini.

TREGUA DI PTOLEMAIDE (LA) [*la Trève de Ptolémaïs*], opéra italien, musique d'Eslava, représenté à Cadix en 1842.

TREIZE (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Duport, musique de F. Halévy, représenté à l'Opéra-Comique le 15 avril 1839. L'idée de cet ouvrage a été prise dans une nouvelle de Balzac. Treize jeunes gens de la noblesse napolitaine se sont associés pour se livrer à toutes sortes d'équipées galantes. Deux d'entre eux, poursuivant une jeune couturière de la rue de Tolède, sont mystifiés par un aubergiste. La donnée du livret est presque intolérable; mais elle n'a pas empêché Halévy d'écrire une partition remarquable par la délicatesse de l'orchestration, l'originalité des rhythmes, la nouveauté des effets d'accompagnement. Le compositeur, après avoir montré les qualités les plus variées dans le *Dilettante d'Avignon*, la *Langue musicale*, la *Juive*, l'*Eclair*, *Guido et Ginevra,* a prouvé dans les *Treize* qu'il ne reculait pas devant les innovations hardies. Le public ordinaire de l'Opéra-Comique fut un peu dérouté par le luxe inusité des combinaisons harmoniques qui lui étaient offertes, et cet ouvrage très-estimé des connaisseurs, n'eut pas un grand succès. Nous appellerons l'attention du lecteur sur l'ouverture d'abord, ensuite sur la ballade : *Il est dans Naples la jolie*, et sur le finale du premier acte où se trouve ce trio charmant : *Trouble extrême, elle est là.* Le quatuor qui termine le deuxième acte : *O ciel! quoi! me voilà marquise!* est spirituel et d'un effet scénique ; l'air chanté par Isella : *Oui, je suis une grande dame*, est le morceau le plus connu de l'ouvrage. Le troisième acte renferme en outre deux duos fort bien faits, mais dont le dernier a paru trop long. Chollet, Mocker, Henri, Fleury, Mme Jenny-Colon, Leplus, ont interprété cet ouvrage.

TREIZIÈME MANTEAU (LE), opéra, musique de Gyrowetz, représenté à Vienne vers 1830.

TRENT' ANNI DI MISTERO, opéra napolitain, musique de Bisaccia, représenté à Naples vers 1855.

TRENTE ET QUARANTE (LE), opéra-comique en un acte, paroles d'Alexandre Duval, musique de Tarchi, représenté au théâtre Feydeau le 19 mai 1799.

TRES POLOTUTORE, opéra italien, musique de Stradella, représenté à Venise vers 1667.

TRÉSOR (LE), petit opéra allemand, musique de Weissflog, représenté à Sagau vers 1770.

TRÉSOR DE PIERROT (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Cormon et Henri Trianon, musique de M. Eugène Gautier, représenté à l'Opéra-Comique le 5 novembre 1864.

TRÉSOR SUPPOSÉ (LE) ou **LE DANGER D'ÉCOUTER AUX PORTES**, opéra-comique, paroles de Hoffman, musique de Méhul, représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 29 juillet 1802. La partition, d'après l'opinion de M. Fétis, assez sévère d'ailleurs à l'égard de Méhul, n'est pas digne du talent et de la réputation de ce compositeur. Le poëme eut du succès. C'est dans cet ouvrage qu'on remarque ces mots : *Il ne faut jamais dire jamais; qui est-ce qui peut répondre de l'avenir?* Le

parterre malicieux fit l'application de cette phrase à un *jamais* proféré dans la chambre élective par M. de Serre, alors garde des sceaux, et par suite de cette allusion politique la phrase se répandit dans le public et devint proverbiale.

TREUE ECKARD (DER) [*le Fidèle Eckard*], opéra allemand, musique de Ulrich, représenté à Weimar en 1841.

TREUER KŒHLER (DIE) [*les Charbonniers fidèles*], opéra allemand, musique de Schuhbauer, représenté à Munich, en 1791, avec un grand succès.

TRIBUNAL (LE), opéra français, musique de Sola, représenté à Genève en 1816.

TRIBUTO DE' SARI (IL), opéra italien, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1691.

TRILBY, opéra-comique allemand, musique de Truhn, représenté au théâtre Royal de Berlin, avec succès, le 22 mai 1835.

TRILBY, opérette en un acte, paroles de Mahiet de la Chesneraye, musique de M. Laurent de Rillé, représentée aux Folies-Nouvelles en janvier 1858. Le livret a été tiré du conte charmant de Charles Nodier.

TRIOMPHE (LE), prologue avec chant, pour l'anniversaire de la mort du roi, musique de Sander, exécuté sur le théâtre de Breslau le 25 septembre 1795.

TRIOMPHE DE L'AMOUR (LE), opéra-ballet en cinq actes, paroles de Benserade et Quinault, musique de Lulli, représenté à Saint-Germain-en-Laye le 21 janvier 1681. Plusieurs seigneurs et dames de la cour y dansèrent. C'étaient Mlles de Commercy, de Tonnerre, de Clisson, de Poitiers, de Biron, Mmes de Gontaut, de Seignelay, Mmes les duchesses de Mortemart, de Sully, de Conti, de la Ferté, les princesses Marianne et de Guémenée. Madame la Dauphine remplit le rôle de Flore. On comprend que les cavaliers de si grandes dames étaient les plus grands seigneurs du temps, depuis le prince de la Roche-sur-Yon jusqu'au comte de Guiche. Le poëte adresse à chacun de ces danseurs et de ces danseuses des remerciements en vers, parmi lesquels on en remarque quelques-uns fort spirituels et même malins. Ce ballet fut représenté à Paris, à l'Académie royale de musique, le 6 mai 1681. Jusqu'à cette époque, les hommes seuls avaient dansé sur le théâtre de l'Opéra. Pour imiter l'innovation qui avait eu lieu à Saint-Germain, et qui avait ajouté un brillant attrait au spectacle, des danseuses prirent sur la scène la place des dames de la cour. La première ballerine qui jouit de la faveur du public fut Mlle Lafontaine. Cette innovation, jointe à la beauté des décorations et à la musique de Lulli, contribua fort au succès prodigieux de ce ballet, qui fut constamment repris pendant trente ans. Nous signalerons dans la partition le chœur charmant : *Suivons l'amour, portons sa chaîne.*

TRIOMPHE DE L'AMOUR (LE), opéra, musique de Jester, représenté à Berlin vers 1735.

TRIOMPHE DE L'AMOUR (LE), opéra allemand, musique de Stegmann, représenté à Hambourg vers 1785.

TRIOMPHE DE L'AMOUR ET DE L'HYMEN (LE), divertissement, musique de Bouvard, représenté à la cour en 1729.

TRIOMPHE DE L'AMOUR SUR LA SORCELLERIE (LE), opéra, musique de Schuster, représenté à Dresde en 1778.

TRIOMPHE DE L'HARMONIE (LE), opéra-ballet de trois entrées, avec un prologue, paroles de Lefranc de Pompignan, musique de Grenet, représenté à l'Académie royale de musique le 9 mai 1737. Orphée, Hylas, Amphion, la Paix, l'Amour, l'Harmonie enfin sont les personnages de cet opéra. Le poëte ne s'est pas mis en frais d'imagination.

TRIOMPHE DE LA BEAUTÉ (LE), opéra, musique de Volumier, qui composa les entrées et les airs de danse, représenté à Berlin, à l'occasion du mariage de Frédéric-Guillaume Ier, en 1707.

TRIOMPHE DE LA PAIX (LE), opéra, musique de Gaultier (Pierre), représenté à Marseille le 28 janvier 1682. Ce compositeur avait obtenu le privilége d'établir un Opéra à Marseille et dans quelques autres villes du Midi. Il était bon musicien et habile claveciniste. Son ouvrage a été loué par Brossard, La Borde et Le Gallois.

TRIOMPHE DE LA PAIX (LE), opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1715.

TRIOMPHE DE LA RÉPUBLIQUE ou **LE CAMP DE GRAND PRÉ**, opéra en un acte de M.-J. Chénier, musique de Gossec, représenté à l'Opéra le 27 janvier 1793. Le chant de la *Marseillaise* fut intercalé dans cet ouvrage de circonstance.

TRIOMPHE DE TRAJAN (LE), tragédie lyrique en trois actes, paroles d'Esménard, mu-

sique de Lesueur et Persuis, représenté à l'Académie impériale de musique le 23 octobre 1807. L'empereur Napoléon, sollicité par la femme d'un prince qui avait conspiré contre lui, d'accorder sa grâce, jeta au feu les pièces de conviction et dit : « Vous le voyez, madame, je ne puis pas condamner, il n'existe plus de preuves. » Esménard prit ce fait pour sujet de sa pièce apologétique. Trajan, au dénoûment, brûlait sur un réchaud les actes d'accusation des conspirateurs. La marche triomphale composée par Lesueur devint de suite populaire. Persuis substitua peu à peu sa musique à celle de son collaborateur, et eut la faiblesse d'annoncer l'opéra comme entièrement composé par lui.

TRIOMPHE DES ARTS (LE) opéra-ballet, en cinq actes, paroles de Lamotte, musique de Labarre, représenté à l'Académie royale de musique le 16 mai 1700. L'Architecture, la Poésie, la Musique, la Peinture et la Sculpture forment cinq entrées, dont la dernière a pour sujet Pygmalion. Elle a été depuis représentée séparément sous ce titre.

TRIOMPHE DES SENS (LE), opéra-ballet en cinq actes, précédé d'un prologue, paroles de Roy, musique de Mouret, représenté par l'Académie royale de musique le 5 juin 1732. Cet ouvrage fut repris en 1740 et en 1751.

TRIOMPHE DU MOIS DE MARS (LE) ou **LE BERCEAU D'ACHILLE**, opéra-ballet en un acte, paroles de E. Dupaty, musique de Kreutzer, représenté à l'Académie impériale de musique le 27 mars 1811. C'était une pièce de circonstance à l'occasion de la naissance du roi de Rome.

TRIONFO D'ALBIONE (IL), opéra italien, musique de Liverati, représenté à Londres vers 1816.

TRIONFO D'ALESSANDRO (IL), opéra italien, musique de Generali, représenté à Bologne en 1816.

TRIONFO D'AMORE (IL), opéra italien, musique de Gassmann, représenté à Venise en 1767.

TRIONFO D'AMORE (IL), opéra-buffa, musique de Dutillieu, représenté à Vienne en 1791.

TRIONFO D'ARIANA (IL), opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Prague vers 1784.

TRIONFO D'ARIANE (IL), opéra italien, musique de Riggini, représenté à Berlin en 1795.

TRIONFO D'ARMIDA (IL), opéra italien, musique de Albinoni, représenté à Venise en 1726.

TRIONFO D'ARSACE (IL), opéra italien, musique d'Andreozzi, représenté à Rome en 1782.

TRIONFO D'EMILIO (IL), opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Venise en 1790.

TRIONFO DEL AMORE (IL), opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Florence vers 1786.

TRIONFO DEL BEL SESSO (IL) [*le Triomphe du beau sexe*], opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Milan dans l'automne de 1799.

TRIONFO DEL CIGLIO (IL) [*le Triomphe du lis*], opéra italien en trois actes, musique de D'Herbain, représenté à Bastia en 1753.

TRIONFO DEL FATO (IL) [*le Triomphe du destin*], opéra allemand, musique de Steffani, représenté à Hambourg en 1699.

TRIONFO DELL' AMORE (IL), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1835.

TRIONFO DELL' AMORE E DELL' AMICIZIA (IL), opéra italien, musique de Conti (François), représenté à Vienne en 1728.

TRIONFO DELL' INNOCENZA (IL), opéra italien, livret de Rinaldo Ciallis, musique de Lotti, représenté à Venise en 1693.

TRIONFO DELL' ONORE (IL), opéra italien, musique de Scarlatti, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1718.

TRIONFO DELLA CONTINENZA (IL), opéra italien, livret de Corradi, musique de Alghisi, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1690.

TRIONFO DELLA CONTINENZA OVVERO SAN BERNARDO VINCITOR DI LASCIVA TENTAZIONE, opéra italien en forme d'oratorio, livret de Sandrinelli, musique de Caldara, exécuté dans l'oratoire de la madone della Fava, à Venise, en 1697.

TRIONFO DELLA COSTANZA (IL), opéra italien, musique de Pollaroli, représenté

sur le théâtre delle Grazie, à Vicence, en 1714.

TRIONFO DELLA COSTANZA (IL), opéra italien, musique de Rampini, représenté à Venise en 1727, à l'occasion de l'entrée au monastère de Saint-Etienne-de-Padoue, de la noble signora Camilla de Pimbioli. Sainte Catherine était le sujet de cette œuvre lyrique.

TRIONFO DELLA COSTANZA (IL), opéra italien, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick vers 1795.

TRIONFO DELLA COSTANZA IN STATIRA VEDOVA DI ALESSANDRO (IL), opéra italien, livret de Vitturi, musique de Galleazi, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1731.

TRIONFO DELLA GIUSTIZIA (IL), opéra italien, musique de Conti (Charles), représenté au théâtre Nuovo de Naples vers 1826.

TRIONFO DELLA GLORIA (IL), opéra italien, musique de Schauensée, représenté en Sardaigne en 1743.

TRIONFO DELLA LIBERTÀ (IL), opéra italien, livret de Frigimelica Roberti, musique de Scarlatti, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1707.

TRIONFO DELLA MUSICA (IL), opéra-bouffe, musique de Schira, représenté au théâtre Santo-Carlos, à Lisbonne, en 1835.

TRIONFO DELLA PACE (IL), opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1782.

TRIONFO DELLA PIETA (IL), opéra italien, livret de Rospigliosi, musique de Marazzuoli, représenté plusieurs fois dans le palais Barberino, en présence de la reine de Suède, à Rome, en 1656.

TRIONFO DELLA VIRTÙ (IL), opéra italien, livret de l'abbé Pietro d'Averara, musique de Brusa, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome en 1724.

TRIONFO DELLE DONNE (IL) [*le Triomphe des dames*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Palerme vers 1842.

TRIONFO DI CAMILLO, opéra italien, musique de Leo, représenté à Naples vers 1735.

TRIONFO DI CAMILLO (IL), opéra italien, musique de Ciampi (Legrenzio-Vincenzo), représenté à Londres en 1750.

TRIONFO DI CAMILLO (IL), opéra italien, musique de Gluck, représenté au théâtre Argentina, à Rome, en 1754.

TRIONFO DI CAMILLO (IL), opéra italien, musique de Porpora, représenté à Naples en 1760.

TRIONFO DI CESARE (IL), opéra italien, musique de Liverati, représenté à Londres vers 1814.

TRIONFO DI CESARE (IL), opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Venise vers 1829.

TRIONFO DI CLELIA (IL), opéra italien, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Dresde en 1761.

TRIONFO DI CLELIA (IL), opéra italien, musique de Gluck, représenté à Bologne en 1762.

TRIONFO DI CLELIA (IL), opéra italien musique de Wanhal, représenté à Rome vers 1770.

TRIONFO DI CLELIA (IL), opéra italien en trois actes, musique de J. Michl, représenté au théâtre de la cour, à Munich, en 1776.

TRIONFO DI CLELIA (IL), opéra italien, musique de Urbani, représenté à Dublin vers 1785.

TRIONFO DI CLELIA (IL), opéra italien, musique de Tarchi, représenté à Turin en 1787.

TRIONFO DI CLELIA (IL), opéra italien, musique de Nasolini, représenté en Italie vers 1799.

TRIONFO DI DAVIDE (IL), opéra italien, musique de Rispoli, représenté à Naples en 1788.

TRIONFO DI EMILIO (IL), opéra italien, musique de Pavesi, représenté à la Scala de Milan en 1805.

TRIONFO DI FLAVIO OLIRRIO (IL), opéra italien, livret de Zeno, musique de Porta (Jean), représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1726.

TRIONFO DI PALLADE IN ARCADIA, opéra italien, musique de Aresti, représenté à Bologne en 1716.

TRIONFO DI QUINTO FABIO (IL), opéra italien, musique de Fiodo, représenté à Parme en 1809.

TRIONFO DI SOLIMANO (IL), **OVVERO IL TRIONFO MAGGIORE È VINCERE SÈ STESSO**, opéra italien, musique de Predieri (Luc-Antoine), représenté à Florence en 1719.

TRIONFO DI TITO (IL), opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Turin vers 1815.

TRIONFO DI TRAJANO (IL), opéra-séria en trois actes, musique de Dominique Tritto, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, le 30 mai 1818.

TRIPLE MARIAGE (LE), comédie en un acte, en prose, avec un divertissement, paroles de Destouches, musique de Gilliers, représentée aux Français le 7 juillet 1716.

TRISTAN ET YSEULT, action en trois actes. C'est le titre donné par M. Richard Wagner à son œuvre, représentée sur le théâtre Royal de Munich le 10 juin 1865, en présence du roi de Bavière, protecteur zélé du compositeur et de deux cents amis enrôlés sous la bannière du Mazzini musical.

TRISTES AVENTURES D'ÉLISA, PRINCESSE DE BULGARIE, opéra allemand, musique de Rœsler, représenté à Venise en 1807.

TRIUMPH DER TREUE (DAS) [*le Triomphe de la fidélité*], opéra allemand, musique de Danzi, représenté à Munich en 1781.

TRIUMPH OF MIRTH (THE) [*le Triomphe de la joie*], opéra anglais, musique de Linley, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1782.

TROFEO DELL' INNOCENZA (IL), opéra italien, livret de l'abbé Andrea Minelli, musique de Niccolò le Mixte, représenté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, en 1704.

TROIS ÂGES DE L'OPÉRA (LES), prologue, paroles de De Vismes, musique de Grétry, représenté par l'Académie royale de musique le 27 avril 1778. De Vismes, alors directeur de l'Opéra, voulut inaugurer sa nouvelle administration par cette pièce de circonstance. Lulli, Rameau et Gluck en étaient les héros ; et, en effet, les principaux opéras de ces maîtres furent montés et exécutés pendant le cours de cette année avec une rapidité et une magnificence de décors et de costumes qui épuisèrent et ruinèrent le directeur. En ce temps de cabales et d'intrigues de toutes sortes, les différents genres de musique soulevaient des débats passionnés, et De Vismes crut trouver une occasion de les faire tourner au profit de sa gestion, en faisant alterner la troupe italienne avec les acteurs français. Les opéras de Piccinni, de Paisiello, d'Anfossi succédaient à ceux de Lulli, de Mouret, de Rameau et de Philidor. Le feu de la lutte s'entretenait ainsi sans grand profit pour l'art véritable, qui veut la distinction des genres, et au grand détriment de l'administration financière. Cet exemple nous paraît utile à citer dans un moment où une combinaison analogue tend à se produire par suite de la liberté des théâtres.

TROIS BAISERS DU DIABLE (LES), opérette en un acte, paroles de M. Mestepès, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens en janvier 1857 ; jouée par Guyot, Gerpré, Mlles Dalmont et Abington.

TROIS BOSSUS (LES), opéra russe, musique de Cavos, représenté à Saint-Pétersbourg en 1803.

TROIS COUSINES (LES), comédie en trois actes, en prose, avec un prologue et des intermèdes, paroles de Dancourt, musique de Gilliers, représentée aux Français le 17 octobre 1700.

TROIS DÉESSES RIVALES, petit opéra, musique de La Borde, non représenté.

TROIS DÉESSES RIVALES (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Piis, musique de Propiac, représenté à la Comédie-Italienne le 28 juillet 1788.

TROIS DRAGONS, opérette, musique de M. Pilati, représentée aux Folies-Nouvelles en octobre 1854.

TROIS ÉNIGMES MIRACULEUSES (LES), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1813.

TROIS FERMIERS (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Monvel, musique de Dezède, représenté à l'Opéra-Comique le 24 mai 1777.

TROIS GASCONS, opéra-comique en un acte, musique de Cambini (Jean-Joseph), représenté au théâtre Louvois en 1793.

TROIS GENRES (LES), prologue d'ouverture en prose et en vers de Pichat, Dupaty

et Scribe, musique de M. Auber, en collaboration avec Boieldieu, représenté à l'Odéon le 27 avril 1824.

TROIS HUSSARDS (LES), comédie lyrique en deux actes, en prose, paroles de Favières, musique de Champein, représenté à Feydeau le 26 juillet 1804.

TROIS JOURS EN UNE HEURE, opéra-comique en un acte, paroles de Gabriel et Michel Masson, musique de Romagnesi et de Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 21 août 1830.

TROIS NICOLAS (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Scribe, Bernard Lopez et Gabriel de Lurieu, musique de Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique le 16 décembre 1858. Il s'agit dans la pièce d'une aventure de la jeunesse de Dalayrac, aventure singulièrement amplifiée, puisqu'on lui fait épouser au dénoûment une chanoinesse, Hélène de Villepreux. L'acteur Trial est aussi mis en scène. Cette pièce, dite *de galerie*, a peu d'intérêt. Trois personnages se rencontrent à un rendez-vous, travestis et masqués et prenant tous trois le nom de Nicolas, tel est le motif déterminant du titre de la pièce. Ce n'était pas assez pour la rendre intéressante. C'est dans cet opéra-comique qu'a débuté le ténor Montaubry. Il a conquis de suite les suffrages du public dans le rôle de Dalayrac. La partition, écrite avec beaucoup de souplesse et d'habileté, renferme, entre autres morceaux intéressants, de jolis couplets, chantés au premier acte par Hélène, le duo de Dalayrac et du vicomte, celui de la leçon de chant dans le second, et dans le troisième le gracieux air tiré d'*Azemia : Aussitôt que je t'aperçois*, intercalé dans l'ouvrage. Le caractère tendre et sentimental de la musique de Dalayrac a été reproduit avec assez de fidélité dans tout son rôle par le compositeur. Distribution : Couderc, le vicomte d'Anglars; Montaubry, Dalayrac; Prilleux, le marquis de Villepreux; Berthelier, Trial; Mlle Lefebvre, la chanoinesse Hélène; Mlle Lemercier, Rosette.

TROIS NOCES DANS LA VALLÉE DES BALAIS (LES) [*Die dreifache hochzeit im Besenthal*], opéra-comique en trois actes et en dialecte alsacien, livret de M. Mangold, musique de M. Wekerlin, représenté à Colmar en septembre 1863. Ce petit ouvrage a reçu un bon accueil.

TROIS SOLS DE JACQUOT (LES), opérette, musique de ***, représentée sur le théâtre Deburau, aux Champs-Elysées, en septembre 1858.

TROIS SOUHAITS (LES), opéra-comique allemand, paroles de Raupach, musique de Lowe de Stettin. Le sujet est tiré des *Mille et une nuits*. On cite comme les meilleurs morceaux de cet ouvrage l'ouverture, la romance de Suleima et le cantique des pèlerins. Il a été chanté par Mantius, Ziesehsche et Mlle Grundbaum.

TROIS SULTANES (LES), opéra-comique, musique de F.-A. Hiller, représenté au théâtre de Kœnigsberg en 1809.

TROIS SULTANES (LES), opéra français, musique de Cavos, écrit à Venise en 1815.

TROIS SULTANES (LES), comédie de Favart, retouchée par Lockroy, musique de Creste, représentée aux Variétés le 26 juillet 1853. Mme Ugalde chantait le rôle de Roxelane.

TROIS TROUBADOURS, saynète lyrique en un acte, paroles de M. Tréfeu, musique de M. Nargeot, représentée aux Folies-Nouvelles en décembre 1855, avec Kelm et Dupuis.

TROISIÈME LARRON (LE), opérette en un acte, paroles de M. Duflot, musique de M. de Corcy, représentée aux Bouffes-Parisiens le 21 septembre 1857.

TROJA DISTRUTTA, opéra italien, musique de Mortellari, représenté à Rome en 1770, et à Milan en 1778.

TROJANI IN LAURENTO (I), opéra italien, musique de Barbierolli, représenté à Rovigo en 1836, et à Venise, au théâtre Apollo, en 1837.

TROMB-AL-CA-ZAR, bouffonnerie musicale en un acte, paroles de MM. Dupeuty et Bourget, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 3 avril 1856. On a applaudi un boléro chanté par Mlle Schneider.

TROMBA DI MERLINO (LA), opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Venise en 1772.

TROMPETTE DE M. LE PRINCE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Mélesville, musique de F. Bazin, représenté à l'Opéra-Comique le 15 mai 1846. La scène se passe à Etampes au temps de la Fronde. La nièce de l'échevin de la ville est aimée de Fa-

bien, le trompette de M. le prince. Elle a pour parrain le marquis de Brassac, officier de l'armée royale. L'échevin frondeur, qui ne connaît ni l'un ni l'autre, est sur le point de faire pendre le futur de Fanchette et de faire épouser à celle-ci le marquis de Brassac, son adversaire politique. Le quiproquo s'éclaircit, et tout finit par une capitulation. Cette pièce est agréable et la musique en est vive et gracieuse. L'air de Fanchette : *Jusqu'à l'aurore, travaillons*, est sémillant; la romance du marquis : *Dans un instant je vais donc te revoir*, est une jolie mélodie. Les couplets de table, chantés par l'échevin Goulard, ont de la rondeur ; enfin M. Bazin a montré, dans un quintette très-développé et dans le trio de la capitulation, de bonnes qualités scéniques. L'ouvrage a été représenté par Henri, Emon, Sainte-Foy, Mmes Révilly et Félix.

TROMPETTE DE M. LE PRINCE (LE), opéra-comique en un acte, musique de Vander Does, représenté au théâtre de La Haye vers 1848.

TROMPEUR SANS LE VOULOIR (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de Creuzé de Lesser, Vial et Roger, musique de Bouteiller, représenté à Feydeau le 24 mai 1817.

TROMPEUR TROMPÉ (LE), opéra-comique en un acte, de Vadé, représenté à l'Opéra-Comique le 18 février 1754, retouché par Framery, et repris, avec la musique de Blaise, à la Comédie-Italienne, le 9 août 1767.

TROMPEUR TROMPÉ (LE), opéra-comique en un acte, de Bernard Valville, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau le 2 août 1800.

TROMPEUR TROMPÉ (LE), mélodrame en un acte, musique de Gyrowetz, représenté à Vienne en 1810.

TROMPEUR TROMPÉ (LE), opéra allemand, musique de Bierey, représenté à Breslau en 1813.

TROMPEUR TROMPEUR ET DEMI (À), opéra-comique en un acte, du chevalier de Sauvigny, musique de Dezède, représenté à la Comédie-Italienne le 2 mai 1780.

TROP TÔT, opéra-comique en un acte, musique de Gaveaux (Pierre), représenté au théâtre Montansier en 1804.

TROPHÉE (LE), prologue à l'occasion de la victoire de Fontenoy, paroles de Moncrif, musique de Rebel et Francœur, représenté à la cour le 4 juin 1745.

TROQUEURS (LES), opéra-comique en un acte, mêlé d'ariettes, paroles de Vadé, musique de Dauvergne, représenté sur le théâtre de la foire Saint-Laurent le 30 juillet 1753. Le livret de cet ouvrage n'a rien de bien original. Lubin et Lucas croient qu'ils feront bien de troquer leurs fiancées, Margot et Fanchon. Celles-ci, informées de leur dessein, savent s'y prendre de telle façon que les deux paysans s'en tiennent à leur premier choix. Cependant les *Troqueurs* marquent un point important à constater dans l'histoire du théâtre lyrique en France. Une troupe italienne avait importé des œuvres de compositeurs italiens, et entre autres la *Serva padrona* de Pergolèse. Le succès fut si grand que les partisans de la musique française imaginèrent de faire composer des pièces dans le goût italien. On a attribué cette révolution subite à l'ennui que causaient les opéras de Lulli et de Rameau. C'est une erreur. Il est vrai que les tragédies lyriques en cinq actes, avec un prologue, dans lesquelles les sentiments de la nature et le jeu des passions humaines n'étaient exprimés qu'à travers une enveloppe mythologique et allégorique, avaient occupé la scène de l'Opéra pendant un siècle. Des éléments nouveaux devaient en rajeunir la forme, ce qui eut lieu en effet. Mais il faut reconnaître que de tels spectacles convenaient mieux à la cour qu'à la ville ; cependant le nombre des amateurs de musique et de représentations dramatiques s'accroissant de jour en jour et se recrutant dans toutes les classes, il n'est nullement extraordinaire qu'un genre lyrique populaire se soit formé et ait répondu aux besoins d'un public moins délicat sur le choix et la nature de ses plaisirs. L'interrègne qu'on remarque dans l'histoire de l'Académie de musique, de 1760 à 1774, c'est-à-dire depuis le dernier ouvrage de Rameau, les *Paladins*, jusqu'à l'*Iphigénie* de Gluck, coïncide il est vrai avec la formation et les développements rapides de l'opéra-comique ; mais heureusement pour la conservation du grand art dans notre pays, il y a toujours eu assez d'amateurs passionnés de la musique pour remplir la salle de l'Opéra dès qu'un compositeur a produit un ouvrage digne d'obtenir un véritable succès. Ce n'était pas le génie des Mondonville et des Floquet qui pouvait alors y prétendre. Dès l'année 1715, le nom d'opéra-comique était donné aux pièces jouées sur les théâtres de la foire, mais on n'y chantait que le vaudeville. La musique y occupait une place accessoire et

banale, tandis qu'au contraire elle servait à exprimer toutes les situations dans les douze opéras-buffas qu'on entendit à Paris, en 1752 et en 1753. C'étaient des opéras de Pergolèse, de Scarlatti, de Cocchi, de Latilla, de Jomelli. Jean-Jacques Rousseau a eu tort, ainsi que les enthousiastes du *coin de la reine*, d'attaquer la musique française à cette occasion et en particulier l'opéra français, puisqu'il comparait des ouvrages de genres opposés. Monnet, alors directeur de l'Opéra-Comique, fit preuve de plus de bon sens. Il demanda à Vadé de composer un poëme, à Dauvergne d'en écrire la musique. C'était à proprement parler un opéra-bouffe français. Puis, craignant que la cabale des bouffons ne fît échouer sa tentative, puisqu'elle allait jusqu'à soutenir que nous n'avions pas de musique en France, il fit répandre le bruit que le livret avait été envoyé par lui à un maestro italien résidant à Vienne, qui en avait composé la musique. Ainsi présentés, les *Troqueurs* réussirent, et, lorsque Monnet vit le succès assuré, il présenta Dauvergne au public, et à partir de ce moment l'opéra-comique justifia son titre. *Tantæ molis erat...* Cet ouvrage, retouché et mis en prose par Armand et Achille Dartois, a été repris à Feydeau, avec la musique d'Hérold, le 18 février 1819.

TROQUEURS DUPÉS (LES), comédie en un acte à ariettes, de Sedaine, musique de Sodi (Charles), représentée à l'Opéra-Comique de la foire le 6 mars 1760.

TROUBADOUR (LE), opéra en deux actes, musique de Fléché, représenté au théâtre de la cour de Cassel en 1811.

TROUBADOUR (LE), opéra-comique, musique de Fesca (Alexandre), représenté à Brunswick en 1845.

TROUBLES DE L'AMOUR (LES), opéra-ballet, musique de Batistin (Struck), représenté à Versailles vers 1719.

TROVADOR (IL), opéra espagnol, musique de Purcel, représenté à Pampelune en 1842.

TROVATELLES (LES), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Michel Carré et Jules Lorin, musique de M. Duprato, représenté à l'Opéra-Comique le 28 juin 1854. C'est un joli ouvrage dont le canevas léger ne manque pas de grâce. Les auteurs ont imaginé un couvent de l'Annunziata, près de Naples, où sont élevées des jeunes filles sans famille connue, appelées pour cette raison *Trovatelles*. A une époque déterminée, celles d'entre elles qui sont en âge d'être mariées sortent du couvent, et les garçons du pays choisissent celles qui leur conviennent pour en faire leurs femmes. On voit que cette situation a beaucoup de ressemblance avec celle du marché aux servantes dans *Martha*, et dans les *Joyeuses commères de Windsor*. Nantina, nièce d'une marquise napolitaine, veut épouser l'ânier Geronimo, qui ne demande pas mieux. La tante a beau vouloir lui donner pour mari le seigneur Lelio, Nantina persiste dans sa préférence pour son cher ânier, et, apprenant qu'elle n'est qu'une trovatelle, elle use de sa liberté et des usages de ce singulier couvent pour donner sa main à l'heureux Geronimo. La partition de M. Duprato est traitée avec goût et une facilité d'un bon augure pour l'avenir de ce compositeur. Les mélodies ont de la vivacité; l'instrumentation est légère et d'une couleur appropriée au sujet. Parmi les morceaux les plus dignes d'être rappelés, nous mentionnerons la *Tarentelle*, le quintette, l'air de Geronimo et son duo avec Nantina, dans lequel est reproduite une phrase originale à six-huit tirée de l'ouverture, et en dernier lieu un quatuor d'un effet agréable. Les rôles ont été interprétés par Charles Ponchard, Chapron et Mlle Decroix. L'ouvrage a été mieux monté depuis, et il méritait de l'être.

TROVATORE (IL) [*le Trouvère*], opéra italien en quatre actes, livret de M. Salvatore Cammarano, musique de M. Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois au théâtre Apollo, à Rome, le 17 janvier 1853, et au Théâtre-Italien de Paris le 23 décembre 1854. Jusqu'à l'apparition de cet ouvrage, le public français attribuait à M. Verdi un rang tellement secondaire qu'on pouvait croire que son talent ne le naturaliserait jamais parmi nous. L'enthousiasme éveillé par sa nouvelle partition a été si grand que beaucoup de gens du monde ont classé de suite le *Trovatore* parmi les chefs-d'œuvre. Ce fut un véritable événement musical à propos duquel on discourut beaucoup, on se querella même. Mais on n'était plus au temps où deux systèmes opposés se trouvaient en présence, représentés par des compositeurs qui répondaient aux critiques par les arguments les plus puissants, par des opéras nouveaux. La querelle des gluckistes et des piccinnistes ne pouvait être renouvelée, et *le combat finit faute de combattants*. Le *Trovatore* fut représenté dans les circonstances les plus favorables. Il apparut au milieu d'une sorte de crépuscule qui

enveloppait l'Opéra depuis 1846, époque de la représentation de *Lucie de Lammermoor*. La majestueuse et lugubre partition du *Prophète* n'avait pas suffi à dissiper l'engourdissement lyrique. Les mélodies neuves, originales du *Trovatore*, les formes rhythmiques qui, sans être nouvelles, paraissaient l'être par leur persistance systématique; enfin l'accent dramatique, énergique, résolu du maître parmesan plurent généralement et lui firent des prosélytes nombreux et convaincus.

Le sujet du *Trovatore* a été tiré d'un drame espagnol d'Antoine Garcia, *Guttierez*, lequel vraisemblablement l'a emprunté à une vieille légende de nourrice. Une certaine obscurité habilement ménagée dissimule les défauts du livret, dont les moindres sont l'invraisemblance et l'absurdité. Une bohémienne, accusée par le comte de Luna d'avoir jeté un sort sur son jeune enfant malade, a été condamnée à être brûlée vive. Azucena, sa fille, veut venger la mort cruelle de sa mère; elle enlève un des deux fils du comte pour lui donner la mort; mais, dans son égarement elle se trompe, et c'est son propre enfant qu'elle jette dans une fournaise ardente. Elle fait de l'autre un bohémien, un *trovatore*, qui a grandi à ses côtés, se croyant son fils, sous le nom de Manrico. C'est sur cette situation que la toile se lève. Le comte de Luna aime la belle Leonora et veut l'épouser. Celle-ci lui préfère un jeune aventurier qui n'est autre que Manrico le *trovatore*. Les scènes d'amour et de jalousie se succèdent. Le puissant comte de Luna emploie la force pour vaincre la résistance de Leonora; il fait enfermer Manrico dans une tour, puis, avec la bohémienne, dans un horrible cachot. Leonora vient y trouver son amant pour lui proposer les moyens de fuir; elle restera prisonnière à sa place. Il refuse; elle a pris du poison; elle tombe à ses pieds et meurt. Pendant cette scène, la bohémienne dort d'un profond sommeil. Le comte paraît à la porte du cachot; il donne l'ordre à ses gardes de conduire Manrico au supplice, et il traîne la bohémienne près d'une fenêtre pour qu'elle le voie. « C'était ton frère, s'écrie-t-elle! tu es vengée, ô ma mère! » Le comte de Luna, promenant ses regards du cadavre de Manrico à celui de Leonora, s'étonne de vivre encore; *E vivo ancor!* Les spectateurs ont lieu également d'en être surpris. Ce mélodrame a été traduit pour la scène française par M. Emilien Pacini.

M. Verdi a divisé lui-même son œuvre en quatre parties, auxquelles il a donné les titres suivants: *Il Duello;* la *Gitana; Il Figlio della Zingara; Il Supplizio.*

Après une introduction d'une vingtaine de mesures, le chant commence. La première scène est consacrée au récit de la légende: *Di due figli vivea*, que le compositeur appelle à tort cavatine. Ce sont des couplets dont l'allegretto est une valse bien caractérisée. La cavatine de Leonora: *Tacea la notte placida*, offre une phrase inspirée et d'une suavité tout italienne; l'allegro qui suit est brillant, mais nullement en rapport avec les paroles. C'est sur un trait d'agilité, qui exprime une sorte de gracieuse folie, que Leonora chante ces paroles:

S'io non vivrò per esso,
Per esso morirò.

résolution qu'elle met à exécution en définitive à la fin du drame. Elle aurait pu l'annoncer d'une manière plus dramatique. La romance du *trovatore : Deserto sulla terra*, est bien écourtée, mais elle ne manque pas de charme. Le trio qui termine l'acte est d'une facture très-négligée; l'unisson y règne presque constamment entre la première et la seconde partie.

Le chœur des bohémiens, qui ouvre le second acte et qui est encore à l'unisson, a néanmoins de l'originalité. Nous rappellerons sommairement la canzone de la bohémienne: *Stride la vampa*, toujours en mouvement de valse, et le récit affreux de son aventure: *Condotta ell'era in ceppi*, dont la mesure à six-huit n'est interrompue que par celle à trois-huit. On voit que M. Verdi affectionne particulièrement le rhythme ternaire. La strette très-vulgaire du duo qui suit est aussi à trois-huit. Le morceau qu'on peut louer sans réserve est l'air du comte de Luna : *Il balen del suo sorriso*, dans lequel la force n'exclut pas la grâce, et où cependant l'ardeur passionnée l'emporte sur la tendresse; il est coupé par un petit ensemble d'un rhythme original. Le seul morceau développé de la partition est le *pezzo concertato* ou ensémble final du second acte. Les phrases entrecoupées de Leonora peuvent être considérées comme un effet appartenant en propre à M. Verdi, une sorte de trouvaille musicale qu'il est juste de lui attribuer. Ces appogiatures entrecoupées de silences de courte durée, expriment bien les battements du cœur sous l'influence des fortes émotions de la joie ou de la douleur. Le compositeur a fait une excellente application de ce procédé dans le quatuor de *Rigoletto*.

Des chœurs à l'unisson, un trio sans idées, une harmonie pauvre et dépourvue d'inté-

rêt, une valse chantée par Manrico sur les paroles les plus lugubres : *Di quella pira l'orrendo foco* (*l'horrible feu de ce bûcher*), tel est en somme le troisième acte.

Le compositeur se relève au quatrième, celui qui a décidé du succès de l'ouvrage en France. La scène du *Miséréré* est émouvante, pathétique et fortement rendue; les procédés sont des plus simples : un chœur de moines invisibles chante ces paroles :

Miserere d'un alma gia vicina
Alla partenza che non tra ritorno.

(*Ayez pitié d'une âme qui va bientôt partir pour le voyage dont on ne revient pas.*) Sur cette psalmodie se détache une plaintive cantilène de Leonora qui se désespère au pied de la tour où son amant est enfermé; puis un chant large et mélancolique se fait entendre; c'est la voix de Manrico qui dit adieu à la vie et supplie sa maîtresse de lui garder un fidèle souvenir :

Ah! che la morte ognora
E tarda nel venir
A chi desia morir!
Addio.... Leonora....

(*Ah! que la mort est lente à venir pour celui qui la désire! Adieu, Leonore.*) Le glas funèbre de la cloche vient s'ajouter à ces éléments divers. Il résulte de cet agencement heureusement combiné un des effets les plus puissants, les plus dramatiques qui existent au théâtre. Les phrases entendues isolément ne sont ni neuves ni distinguées; mais l'ensemble produit une sorte de commotion et d'ébranlement nerveux qu'on doit moins attribuer à une inspiration musicale qu'à une application habile de l'art dramatique.

Après ce morceau capital, nous rappellerons encore le duo pour soprano et baryton, qui est très-bien traité au point de vue du style italien, et celui qui est chanté dans la prison par la bohémienne et Manrico : *Ai nostri monti ritorneremo ;* la mélodie principale en est simple et touchante. Les scènes finales sont bien déclamées et l'intérêt se soutient aisément jusqu'au bout. Les dernières phrases de Leonora mourante sont encore écrites dans ce style palpitant, entrecoupé que le compositeur emploie dans les situations fortes, ainsi que nous l'avons fait remarquer plus haut.

Les rôles de cet ouvrage ont été chantés à Paris par Gassier, Graziani, Baucardé, Mario, Mme Frezzolini, qui était une Léonore incomparable, Mmes Borghi-Mamo, Gassier, Alboni, Penco, Steffennone, Grisi. Lorsqu'on donna le *Trouvère* à l'Opéra français, le 12 janvier 1857, le défaut d'ampleur du style, la maigreur de l'accompagnement, l'absence de développement des idées principales frappèrent tout d'abord beaucoup plus qu'aux Italiens; puis on s'y accoutuma. Les rôles furent chantés par Gueymard, Bonnehée, Mme Lauters. Cet ouvrage n'a pas quitté le répertoire.

TROVATORE DI RAVENNA (IL), opéra italien, musique de Bonanno, représenté à Palerme en 1846.

TROYENS (LES), opéra en cinq actes, paroles et musique de M. Hector Berlioz, représenté pour la première fois sur le Théâtre-Lyrique le 4 novembre 1863. Après la longue lutte qu'a eue à soutenir M. Berlioz, la lourde chute de ses premiers ouvrages, de *Benvenuto Cellini*, de sa symphonie monstre de *Roméo et Juliette*, l'apparition des *Troyens* sur l'affiche du Théâtre-Lyrique a été saluée par ses amis comme l'avénement définitif et assuré du maître et regardée par les autres comme l'arrêt en dernier ressort d'une première condamnation. Ils se sont trompés, et c'est le cas de le dire : *Stat in medio virtus.* Pendant ce long espace qui s'est écoulé depuis les essais romantiques et intempérants de 1832 jusqu'à la belle partition des *Troyens*, représentée en 1863, la muse de M. Berlioz a acquis une grande expérience, sinon la parfaite sagesse. Le compositeur a écrit l'ouverture du *Carnaval romain*, l'*Hymne à la France*, la *Damnation de Faust*, l'*Enfance du Christ;* il a été nommé bibliothécaire du Conservatoire, chevalier de la Légion d'honneur, membre de l'Institut. Il a eu l'occasion d'exercer son jugement et de condenser ses idées dans les articles de critique du *Journal des Débats*. Les amis ont pu rester fidèles à M. Berlioz, mais non au compositeur favori de Paganini. Les adversaires, de leur côté, ont bien été obligés de renoncer à une partie de leurs préventions.

Le jour de la première représentation des *Troyens* est enfin arrivé :

Conticuere omnes, intentique ora tenebant.

Trois morceaux ont été compris de suite, admirés, bissés aux applaudissements de la salle entière. Le premier est le duo entre Didon et Anna, plein de grâce, d'originalité et de distinction; le troisième est un septuor ou plutôt un quatuor avec chœurs d'une harmonie profonde et pénétrante; enfin un duo entre Didon et Enée, qui restera comme un des plus beaux duos d'amour. Le reste a paru obscur, tourmenté, par conséquent long et ennuyeux.

Apparent rari nantes in gurgite vasto,

c'est-à-dire peu de mélodies. Telle a été la première impression du public. La presse s'est hâtée de la constater avec une *légèreté cruelle*, selon l'expression du fidèle Achate de Berlioz, de M. d'Ortigue; cependant les vrais amateurs, sérieux et désintéressés, ont voulu entendre plusieurs fois cette œuvre importante, et, comprenant mieux le dialecte de l'auteur, pénétrant plus avant dans sa pensée, ayant la politesse de lui passer quelques défauts en considération de ses qualités, ces amateurs, dis-je, ont découvert à chaque audition des beautés inaperçues d'abord, et ont fini par considérer l'opéra des *Troyens* comme un des plus remarquables ouvrages qui aient paru à la scène depuis quinze ans. On y trouve sans doute des traces du système de musique imitative et littéraire dont M. Berlioz poursuit l'application *per fas et nefas*. La scène orchestrale de l'orage a même dû être supprimée. La fin du ballet offre, sous prétexte d'accompagner une danse nubienne, un motif sur le cor anglais un peu trop carthaginois pour des oreilles sensibles; le chant du matelot Hylas est écrit dans un mode hypomixolydien qui, à mon sens, n'aura jamais une raison d'être suffisante au théâtre. Si on excepte ces excentricités, qui d'ailleurs trouvent encore quelques partisans, toute la partition est maintenant appréciée comme le mérite une œuvre consciencieuse, originale et belle, et beaucoup de Grecs de la veille sont devenus des Troyens du lendemain.

En raison même de la simplicité et de la grandeur des situations épisodiques dont l'*Enéide* a fourni le sujet, c'était une entreprise délicate et hardie de les présenter sur la scène lyrique, et il fallait beaucoup de goût pour atteindre, sans le dépasser en l'altérant, le caractère des personnages gravé dans l'imagination des spectateurs avec les souvenirs de collége. M. Berlioz a triomphé de ces obstacles, et ce n'est déjà pas un si mince mérite. Nous ne connaissons pas beaucoup de musiciens capables d'en faire autant.

L'ouvrage est précédé d'un prologue à la fois symphonique et lyrique. L'orchestre exécute un *lamento* qui exprime les malheurs et la catastrophe de Troie; un rapsode en déclame ensuite les incidents principaux en s'accompagnant de la lyre.

Au premier acte, Didon distribue des récompenses aux laborieux colons qui ont fondé la jeune Carthage. Nous avons remarqué l'air : *Chers Tyriens!* parfaitement chanté par Mme Charton-Demeur. Un duo fort original succède; Didon confie à sa sœur Anna les vagues agitations de son âme : *Vous aimerez, ma sœur*, répond celle-ci. Le contralto un peu dur et inégal de Mlle Dubois a peut-être nui à l'effet de ce morceau; cependant cette phrase de Didon : *Je sens tressaillir mon cœur et mon visage en feu sous mes larmes brûler*, a été remarquée. On annonce à la reine que d'illustres naufragés viennent lui demander un asile. Enée paraît, et à peine a-t-il été introduit qu'un second messager apporte la nouvelle de l'approche d'Iarbas, le chef d'une tribu barbare et ennemie. Enée offre le secours de son bras, et l'acte se termine par le beau chœur guerrier : *C'est le dieu Mars qui nous rassemble.*

Le second acte était rempli aux premières représentations par une symphonie imitative. Une chasse royale interrompue par l'orage; Enée et Didon se réfugiant dans une caverne, tels étaient les sujets de cet intermède instrumental qui a été supprimé. Le second acte commence donc par le ballet des esclaves nubiennes. Ici l'oreille est blessée de parti pris par le compositeur. Ces intonations baroques et ce rhythme sauvage ne devraient jamais trouver place dans une œuvre d'art où le désordre même doit être harmonieux. Il y a cependant une autre partie du ballet qu'il serait injuste de ne pas signaler comme pleine de grâce et tout à fait réussie. Les danses cessent et le chœur fait entendre l'hymne à la Nuit :

Tout n'est que paix et charme autour de nous;
La nuit étend son voile et la mer endormie
Murmure en sommeillant ses accords les plus doux.

Ce morceau d'ensemble, dont les modulations sont suaves et distinguées, dont le rhythme est bien senti, a été constamment redemandé par le public. Le duo que nous avons signalé plus haut vient ensuite : *O nuit d'ivresse et d'extase infinie*. Nous le répétons, ce duo est d'un goût exquis et a été conduit avec une habileté extrême. Le cri : *Italie! Italie!* retentit aux oreilles d'Enée et le rappelle à ses destins.

Au troisième acte, le héros troyen exprime les hésitations de son âme entre le devoir et sa passion pour la reine : *Ah! quand viendra l'instant des suprêmes adieux.* Cette scène, bien interprétée par Monjauze, a un caractère de grandeur et une déclamation étudiée et soutenue qui rappellent les récitatifs de l'*Armide* de Lulli et de l'*Alceste* de Gluck. Nous serions porté à croire que l'orchestration, toute remarquable qu'elle est, nuit par ses développements mêmes à l'expression dramatique de cette scène.

Didon apprend au quatrième acte le départ d'Enée. Le compositeur a compris qu'il devait ici laisser parler la nature. Ses accents tour à tour douloureux, tendres, furieux, déchirants ne sont interrompus par aucune cavatine parasite ; *non erat hic locus.* La phrase de duo : *Nuit d'ivresse et d'extase infinie*, passe au milieu de cet ouragan comme un souvenir doux et amer à la fois. La scène du bûcher forme le dernier acte, d'ailleurs très-court. Il nous semble que le chœur des prêtres de Pluton aurait pu être mieux traité.

Malgré une opposition systématique, l'opéra des *Troyens* a eu vingt et une représentations de suite, et M. Berlioz, s'il eût vécu, aurait probablement vu reprendre son ouvrage, surtout si on avait trouvé une interprète telle que Mme Charton-Demeur, qui s'est montrée une Didon accomplie.

TRUE FRIENDS (THE) [*les Vvrais amis*], opéra anglais, musique de Attwood, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1800.

TRUFFOMANIE (LA), opérette en un acte, musique de M. Maillot, représentée à Rouen dans le mois de décembre 1861.

TRUPPE IN FRANCONIA (LE), opéra-bouffe, musique de Conti (Charles), représenté au petit théâtre de Saint-Sébastien, à Naples, en 1825.

TRYBUNAL NIEWIDZIALNY (*le Tribunal secret*), opéra polonais en quatre actes, musique de Elsner, représenté à Varsovie en 1807.

TSCHING! TSCHING! TSCHING! opéra-comique allemand, musique de Haibel, représenté à Vienne vers 1796.

TULLIA SUPERBA, opéra italien, livret d'Antonio Medolago, musique de don Domenico Freschi, représenté à Venise en 1678, et à Bologne en 1680.

TULLIO OSTILIO, opéra italien, livret d'Adriano Morselli, musique de Marc' Antonio Ziani, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1685, à Livourne en 1688, puis à Vérone ; repris enfin en 1740, à Venise, sur le théâtre de Sant' Angiolo.

TULLIO OSTILIO, opéra italien, livret de Morselli, musique de Bononcini, représenté à Rome en 1694.

TULLIO OSTILIO, opéra italien, livret de Morselli, musique de Pescetti, représenté à Venise en 1740.

TURANDOT, opéra allemand, musique de Blumenrœder, représenté au théâtre Royal de Munich en 1810.

TURANDOT, opéra romantique, musique de Reissiger, représenté à Dresde en 1835.

TURANDOT, PRINCESSE DE SCHIRAS, opéra en deux actes, d'après le drame de Schiller, musique de J. Hoven (Vesque de Puttlingen), représenté à Vienne en 1839.

TURC À NAPLES (LE), opéra allemand, musique de Sussmayer, représenté à Prague pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur en 1794.

TURCA FEDELE (LA), opéra italien en un acte, musique de Diamanti, représenté au théâtre de Bologne en 1838.

TURCO FINTO (IL) [*le Faux Turc*], opéra italien, musique de François Leo, représenté à Naples vers 1754.

TURCO IN ITALIA (IL), opéra allemand, musique de Seydelmann, représenté à Dresde en 1788.

TURCO IN ITALIA (*le Turc en Italie*), treizième opéra composé par Rossini, âgé alors de vingt-trois ans. Il fut représenté au théâtre de la Scala, à Milan, pendant l'automne de 1814, et aux Italiens, à Paris, à plusieurs reprises depuis le 23 mai 1820. Cette jolie partition peut être considérée comme l'émule en bouffonnerie de l'*Italienne à Alger*.

TURIA LUCREZIA, opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi, représenté sur le théâtre de la Cour, à Vienne, en 1675.

TURIA LUCREZIA, opéra italien, livret de Domenico Lalli, musique d'Antonio Pollaroli, représenté sur le théâtre de Sant' Angiolo, à Venise, en 1726.

TURK AND NO TURK (*Turc et point Turc*), opéra-comique anglais, musique de Samuel Arnold, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1789.

TURLUTUTU, EMPEREUR DE L'ÎLE VERTE, farce en trois actes, musique de Beffroy de Reigny, représentée à Paris en 1797.

TURNO ARICINO, opéra italien, livret de Silvio Stampiglia, musique de Antonio Bononcini, représenté à Florence en 1704, et à Vienne, pour le jour de naissance, de Joseph Ier, en 1707. Le même poëme fut mis

en musique par Alexandre Scarlatti, et représenté sur le théâtre de la Paix, à Rome, en 1720, et à Naples, sur le théâtre de San-Bartolommeo, en 1724.

TURNPIKEGATE (THE) [*la Barrière*], opéra-comique anglais, musique de Mazzinghi et Reeve, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, vers 1799.

TUTEUR AMOUREUX (LE), opéra-comique, musique de Stamitz, représenté à Francfort vers 1776.

TUTEUR ORIGINAL (LE), opéra-comique en un acte, musique de Gresnick, représenté au théâtre Montansier, à Paris, en 1797.

TUTORE BURLATO (IL) [*le Tuteur berné*], opéra italien, musique de Caruso, représenté à Bologne dans l'automne de 1778.

TUTORE ED IL DIAVOLO (IL) [*le Tuteur et le diable*], opéra-bouffe italien, musique de Bona (Pietro), représenté au théâtre Nuovo de Naples dans le mois d'avril 1832.

TUTTI QUANTI SONO PAZZI (*Ils sont tous fous*], opéra-bouffe italien, musique de Locchini, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1766.

TUTTO IL MALE VIEN DAL BUCO, opéra italien, musique de Paër, représenté à Venise en 1804.

TUTTO PER AMORE, opéra semi-séria, musique de Naumann, représenté à Dresde vers 1775.

TUTTO PER INGANNO, opéra-bouffe italien, musique de Trento, représenté à Lisbonne en 1815.

TWELFTH NIGHT (THE) [*la Douzième nuit*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1820.

TWENTY YEARS AGO, farce anglaise, musique de Welsh, représentée sur le théâtre du Lycée, à Londres, vers 1801.

TWO FACES UNDER A HOOD (*Deux têtes sous un bonnet*), opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1807.

TWO GENTLEMEN OF VERONA (*Deux gentilshommes de Vérone*), opéra anglais, musique de Bishop, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1851.

TWO TO ONE (*Deux pour un*), opéra-comique anglais, musique de Samuel Arnold, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1785.

TWO WORDS OR SILENT NOT DUMB (*Deux mots* ou *le Silence éloquent*), opéra anglais, musique de Addisson, représenté sur le théâtre du Lycée, à Londres, vers 1820.

TYROLER KASTEL (DER), opéra allemand, musique de Haibel, représenté sur le théâtre de Schikaneder, à Vienne, vers 1791.

TYROLIENNE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Saint-Georges et Achille Dartois, musique de M. Leblicq, représenté au Théâtre-Lyrique le 6 décembre 1861. Le livret est imité de la *Prima donna*, vaudeville représenté aux Variétés; l'instrumentation a paru traitée avec une science suffisante des combinaisons et de l'accompagnement.

TYRTÉE, opéra en trois actes, musique de Lesueur, reçu à l'Opéra en 1794, mais non représenté.

TYRTÉE, opéra en deux actes, paroles de Legouvé, musique de Henri Berton. Cet ouvrage a été répété généralement à l'Opéra, mais n'a point été joué.

U

UBBIDIENZA PER ASTUZIA (L'), farce italienne, musique de J.-S. Mayer, représenté sur le théâtre de San-Benedetto, à Venise, en 1799.

UCCELLATORI (GLI) [*les Oiseleurs*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise vers 1775.

UCCELLATORI (GLI) [*les Oiseleurs*], opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Florence en 1785.

UCELLATORE (L') [*l'Oiseleur*], opéra italien, musique de Gassmann, représenté à Venise vers 1768. Cet opéra a été écrit deux fois par le même compositeur.

UCELLATORI (GLI), opéra italien, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1758.

UDALRICH ET BOZINA, opéra allemand, musique de Skraup, joué à Prague en 1833. Chanté par Mlle Lutzer et M. Drska.

UDINE, opéra italien, musique de Bioni, représenté à Venise en 1722.

UGO, CONTE DI PARIGI (*Hugues, comte de Paris*), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Milan en 1832.

UGOLINO (*Ugolin*), opéra en deux actes, musique de Ditters, représenté à Oels en 1796.

ULISSE ERRANTE, opéra italien, musique de Sacrati, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1644.

ULISSE, opéra italien, livret de Domenico Lalli, musique de Giovanni Porta, représenté sur le théâtre de Sant' Angiolo, à Venise, en 1725.

ULISSE, opéra italien, musique de Majo, représenté à Rome en 1769.

ULISSE E TELEMACCO, opéra italien, musique de Treu, représenté à Breslau vers 1726.

ULISSE ERRANTE, opéra italien, musique de Sciroli, représenté à Palerme en 1749.

ULISSE IN FEAZIA (*Ulysse chez les Phéaciens*), opéra italien, musique de Antonio Gandio, représenté à l'aide de figures de cire sur le théâtre du San-Mosè, à Venise, en 1681. Ce même ouvrage fut aussi représenté à Venise vers la même époque avec la musique d'Acciajuoli.

ULISSE NELL' ISOLA DI CIRCE (*Ulysse dans l'île de Circé*), opéra italien, musique de Perrino, représenté à Naples, au théâtre Saint-Charles, en 1805.

ULISSE SCONOSCIUTO IN ITACO (*Ulysse méconnu dans Ithaque*), opéra italien, musique de Pollaroli, représenté à Reggio en 1698.

ULLÀ DI BASSORA, opéra italien, musique de Strepponi, représenté à Turin en 1831.

ULRICO D'OXFORD, opéra italien, musique de Torrigiani, représenté sur le théâtre du Fondo, à Naples, le 11 août 1841.

ULRICO E LIDA, opéra italien, musique du marquis Domenico Capranica, représenté au palais Doria Pamphili, à Rome, dans le mois de mai 1862.

ULTIMA CHE SI PERDE È LA SPERANZA (L') [*l'Espérance est la dernière chose qu'on perd*], opéra italien, musique de Bernardini, représenté à Naples en 1790.

ULTIMI DUE GIORNI DI CARNAVALE (GLI), opéra, musique de Gnecco, représenté pendant les derniers jours du carnaval, à Venise, vers 1800.

ULTIMI GIORNI DI SULI (GLI), opéra italien, musique de Ferrari (J.-B.), représenté à Venise en 1843.

ULTIMI GIORNI DI SULI (GLI), opéra italien, musique de Graffigna, représenté à l'Opéra-Italien d'Odessa en 1845.

ULTIMO GIORNO DI POMPEIA (L') [*le Dernier jour de Pompéi*], opéra italien en deux actes, musique de J. Pacini, représenté à Naples le 19 novembre 1825, et à Paris le 2 octobre 1830.

ULYSSE, opéra allemand, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1722. Le compositeur écrivit une nouvelle musique pour la reprise de cet ouvrage, qui eut lieu en 1827.

ULYSSE ET CIRCÉ, opéra, musique de Romberg (Bernard), représenté à Berlin vers 1827.

ULYSSE ET PÉNÉLOPE, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Guichard, musique de J. Rebel, représentée à l'Académie royale de musique le 21 janvier 1703.

ULYSSES, opéra anglais, musique de Smith, représenté à Londres en 1733.

UNA FOLLIA, opéra-bouffe, livret tiré de la pièce de Bouilly, musique de Cordella (Jacques), représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1809.

UNA FOLLIA, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Venise en 1823.

UNA IN TRE, opéra italien, musique de Siri, représenté au théâtre du Fondo, à Naples, au mois de février 1841.

UN AMOUR DE NOTAIRE, opérette de salon, paroles de M. Baraguey, musique de M. Auguste Mey, jouée par MM. Edouard Lyon, Schumpff et Mme Cambardi, à l'Athénée de Paris, rue de Valois, en mars 1858.

UN AN D'AVENIR, opéra-comique en un acte, musique de Fauconnier, représenté à Bruxelles vers 1850.

UNA VENDETTA (*Une vengeance*), opéra italien, musique de Cianchi, représenté au théâtre Pagliano, à Florence, le 10 novembre 1857. Cet ouvrage ne réussit point.

UN' AVENTURA DI SCARAMUCCIA, opéra italien en deux actes, musique de Ricci

(Louis), représenté à Milan en 1834, et à Paris le 26 février 1846. [Voyez *Aventure de Scaramouche* (*une*)].

UN' AVENTURA TEATRALE, opéra-bouffe, musique de Granara, représenté à Venise en 1836.

UNA VISITA À BEDLAM, opéra italien, musique de A. Peri, représenté à Marseille en juin 1839.

UN' AVVERTIMENTO, opéra-bouffe, musique de Balfe, représenté à Florence en 1832.

UN' AVVERTIMENTO AI GELOSI (*Avis au jaloux*), opéra de salon, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo), représenté à Londres vers 1825.

UN CONTE D'AUTREFOIS, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de Monpou, représenté à l'Opéra-Comique le 20 février 1838. On a remarqué des idées originales dans cet ouvrage qui cependant n'eut pas de succès.

UN CONTE D'HIVER, opéra allemand, paroles de Dingelstedt, d'après la pièce de Shakespeare, musique de M. de Flottow, représenté avec succès au théâtre de la cour, à Dresde, en 1863.

UN CURIOSO ACCIDENTE, opéra-bouffe en deux actes, arrangé sur la musique de Rossini, représenté au Théâtre-Italien le 26 novembre 1859. C'est un pastiche sans intérêt, composé de lambeaux des premières productions du maître, jouées de 1810 à 1812 sous les titres de : l'*Occasione fa il ladro*, de *Il cambiale di matrimonio* et de la *Pietra di Paragone*. Cette malencontreuse bouffonnerie a été chantée par Badiali, Zucchini, Lucchesi, Patriossi, Mmes Alboni et Cambardi, sans aucun succès.

UNDER THE OAK (*Sous le chêne*), opéra anglais, musique de Bishop, représenté au Wauxhall de Londres en 1831.

UNDINE, opéra romantique et féerique en quatre actes, musique de Lortzing, représenté à Hambourg le 25 avril. Le livret a été écrit par l'auteur de la musique, d'après le conte fantastique de Lamotte-Fouquet. L'ouverture est remarquable. Cet ouvrage a été représenté depuis avec succès sur plusieurs scènes allemandes.

UN DRAME EN L'AIR, opérette en un acte, paroles de MM. E. Abraham, A. Marx et Cartier, musique de M. G. Canoby, représentée aux Bouffes-Parisiens le 8 avril 1865.

UNE AVENTURE AU JARDIN DU ROI, opéra-comique, musique de Weyse, représenté à Copenhague vers 1811.

UNE AVENTURE DE FAUBLAS, opéra-comique en un acte, paroles de Thomas Sauvage et Lecouturier, musique de Douai, représenté au Gymnase-Dramatique le 20 février 1822. On ne laissa pas achever la première représentation de cette pièce. Elle avait été jouée d'abord au Vaudeville le 19 février 1818.

UNE AVENTURE DE SAINTE-FOIX, opéra en un acte, paroles d'Alexandre Duval et de Saint-Chamant, musique de Tarchi, représenté à Feydeau le 27 février 1802.

UNE AVENTURE DE SAINTE-FOIX, opéra-comique, paroles d'Alexandre Duval, musique du comte Alphonse de Feltre, composé en 1829; c'est le même livret qui avait été représenté autrefois avec la musique de Tarchi. Cette production de M. de Feltre est restée inédite.

UNE BONNE FORTUNE, opéra en un acte, paroles de Féréol et Mennechet, musique de Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 23 janvier 1834, et à l'Opéra-National en 1847.

UNE DEVINETTE, opérette en un acte, paroles de MM. Julian et Vasseur, musique de M. Pilati, représentée aux Folies-Nouvelles en septembre 1857.

UNE FAUTE PAR AMOUR, opéra en un acte, paroles de Vial, musique de Mengozzi, représenté à Feydeau le 16 mai 1795.

UN EFFET ÉLECTRIQUE, opéra-comique en un acte, musique de M. Alexandre Herman, représenté à La Rochelle en avril 1857.

UNE FIN DE BAIL, opérette en un acte, paroles de M. Paul Dorcy, musique de Varney, représentée aux Bouffes-Parisiens le 20 janvier 1862.

UNE FOLIE, opéra-comique en deux actes, paroles de Bouilly, musique de Méhul, représenté à l'Opéra-Comique le 4 avril 1802. Cette pièce est amusante. Il s'agit, comme dans le *Barbier de Séville*, d'un tuteur trompé, mais les épisodes sont heureusement variés. On y remarque surtout la scène dans laquelle une correspondance amoureuse s'établit au moyen d'une chaîne de rubans qui se déroule d'une fenêtre. L'ouvrage débute par une ouverture telle qu'on a cessé d'en écrire depuis longtemps. Le premier duo : *De l'intrigue, ô vastes mystères!* a été écrit pour le chanteur Martin,

c'est-à-dire qu'il est inabordable pour nos ténors modernes. La romance du premier acte : *Je suis encore dans mon printemps*, a été populaire. Dans le second acte, l'air picard : *Si jamais je prends femme*, est très-naïf et le duo qui le termine produit bon effet. Dans le trio entre Cerberti, Armantine et Carlin, Méhul a montré une verve comique, un esprit, une vivacité de déclamation incontestables. Le quatuor final est aussi remarquable. Nous ne comprenons pas le jugement sévère que M. Fétis a porté sur les œuvres de Méhul. *Une folie* et l'*Irato* valent mieux assurément que la plupart des petits opéras italiens composés à cette époque. *Une folie* est restée longtemps au répertoire. On a repris cette pièce à l'Opéra-Comique en 1843, avec le concours de Chollet, Audran, Ricquier, Henri et Mlle Révilly.

UNE FOLIE, opéra-comique, musique de Dupuy (Jean-Baptiste-Edouard-Louis-Camille), représenté à Stockholm vers 1823.

UNE HARPE ou **LA HARPE ENCHANTÉE**, mélodrame-féerie en trois actes, musique de François Schubert, représenté au Grand-Théâtre, à Vienne, le 21 août 1820. La pièce éprouva une chute complète, mais la musique fut remarquée. On admira de beaux chœurs, une romance de ténor et l'ouverture, qui fut le seul morceau publié sous le titre fautif d'ouverture de *Rosemonde*.

UNE HEURE, mélodrame, musique du baron de Lannoy, représenté à Vienne en 1822.

UNE HEURE, mélodrame allemand, musique de Zœllner, représenté à Stuttgard vers 1830.

UNE HEURE D'ABSENCE, opéra, musique de François Berton, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique en 1827.

UNE HEURE DE MARIAGE, opéra-comique en un acte, paroles de Etienne, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Feydeau le 20 mars 1804.

UNE HEURE DE MARIAGE, opéra-comique, paroles d'Etienne, musique de M. Warnots, ténor attaché au théâtre de Strasbourg, représenté dans cette ville en février 1865.

UNE JOURNÉE DE LA FRONDE, opéra-comique en trois actes, paroles de Mélesville, musique de Carafa, représenté à l'Opéra-Comique en novembre 1833. Le livret reproduit le sujet d'une ancienne pièce jouée aux Nouveautés sous le titre de la *Maison du Rempart*, le 29 novembre 1829, par Potier et Mlle Déjazet. Quoique la partition soit une des plus faibles de Carafa, on y distingue cependant plusieurs bons morceaux, notamment au second acte, le duo entre Didier et la duchesse de Longueville et des couplets chantés par Thénard, et au troisième acte, un duo élégamment orchestré entre Georgette et la duchesse. Les interprètes ont été Féréol, Mmes Ponchard et Pradher.

UNE MATINÉE À CAYENNE, opéra-comique en un acte, musique de M. Ferdinand Lavainne, représenté à Lille dans le mois de mars 1836.

UNE MATINÉE DE CATINAT, opéra-comique en un acte, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, représenté au théâtre Feydeau le 2 octobre 1800.

UNE MATINÉE DE FRONTIN, opéra-comique en un acte, musique de Catrufo, représenté à Feydeau en 1815.

UNE MATINÉE DE VOLTAIRE, opéra-comique en un acte, paroles de Pujoulx, musique de Solié, représenté à l'Opéra-Comique le 20 mai 1800. La réhabilitation de la mémoire de Calas est l'objet de cette pièce.

UNE NUIT À GRENADE, opéra allemand en deux actes, musique de Conradin Kreutzer, représenté dans la salle Ventadour dans le mois de novembre 1843, pendant le séjour du compositeur à Paris. Cet ouvrage avait été représenté à Vienne avec succès, en 1834, sous ce titre : *Das nacht-lager* (*la Mauvaise nuit*). Conradin Kreutzer, dont les ouvrages sont peu connus en France, n'a pas écrit moins de vingt-quatre opéras.

UNE NUIT À SÉVILLE, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Nuitter et Beaumont, musique de M. Frédéric Barbier, représenté au Théâtre-Lyrique le 14 septembre 1855. La musique a été jugée agréable. Les rôles ont été remplis par Colson, Grignon, Legrand, Allais, Mlles Garnier et Girard.

UNE NUIT À SMYRNE, opéra-comique, musique de Grenzebach, représenté à Cassel en 1839.

UNE NUIT AU BOIS ou **LE MUET DE CIRCONSTANCE**, opéra-comique en un acte, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau en 1818.

UNE NUIT AU CHÂTEAU, opéra en un acte, paroles de Paul de Kock, musique de Mengal, représenté au théâtre Feydeau le 5 août 1818.

UNE NUIT BLANCHE, saynète lyrique, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le jour de l'ouverture de ce théâtre aux Champs-Elysées, en juillet 1855.

UNE NUIT D'INTRIGUE, opéra-comique en un acte, musique de Kreubé, représenté à l'Opéra-Comique en 1816.

UNE NUIT DANS L'APENNIN, opéra polonais, musique de Mirecki, représenté à Cracovie en 1845.

UNE NUIT DE GUSTAVE WASA, opéra en deux actes, musique de Gasse, représenté à l'Opéra-Comique en 1825.

UNE PASSION, opéra-comique, musique de Perrino, représenté au théâtre Saint-Charles vers 1795.

UN EPISODIO DEL SAN-MICHELE, opéra-buffa en trois actes, musique de M. Repetto, représenté au théâtre Royal de Nice le 11 février 1855.

UNE POUR L'AUTRE (L'), opéra-comique en trois actes, paroles d'Etienne, musique de Niccolo-Isouard, représenté à Feydeau le 11 mai 1816.

UNE QUARANTAINE AU BRÉSIL, opéra-comique en trois actes, paroles et musique de M. Paris, représenté à Dijon le 31 décembre 1847. Cet ouvrage a eu du succès. MM. Henri et Saint-Aubin, Mmes Gérard et Neveu ont rempli les principaux rôles. Le compositeur était élève de Méhul et grand prix de l'Institut.

UN EREDITÀ IN CORSICA, opéra italien, musique de L. Gordigiani, représenté au théâtre Cocomero, à Florence, en 1847.

UNE RENCONTRE DANS LE DANUBE, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. G. Delavigne et J. de Wailly, musique de M. Paul Henrion, représenté au Théâtre-Lyrique le 15 avril 1854. Deux jeunes gens, nommés tous deux Hermann, tombent dans le Danube ; l'un volontairement, l'autre par accident. Le premier sauve le second. De là entre eux une amitié à toute épreuve. Il se trouve que l'un des deux amis est le prince Hermann de Neubourg, et l'autre Hermann est un pauvre peintre sans ressource à qui profite la rencontre qu'il a faite fortuitement dans le Danube. La musique a gardé le caractère du genre facile et populaire qui a valu à M. Paul Henrion une longue suite de succès. On a applaudi des couplets comiques chantés par Grignon, une romance dite avec goût par Meillet. Les autres rôles ont été chantés par Colson, Leroy et Mlle Petit-Brière. Cet ouvrage n'a eu aucun succès.

UNE SCÈNE DE LA VIE DE MOZART, opéra allemand, musique de Lortzing, représenté à Manheim en 1832.

UNE VISITE À LA CAMPAGNE, opéra-comique en un acte, musique de Guenée, représenté au Gymnase-Dramatique vers 1818.

UNE VOIX, opéra-comique en un acte, paroles de Bayard et Potron, musique de M. Ernest Boulanger, représenté à l'Opéra-Comique le 28 mai 1845. Le canevas de cette pièce est fort léger. Un jeune officier français a entendu à Gênes une voix ravissante. Il s'est épris, sans la voir, de celle qui la possède. De retour en France, il croit la rencontrer dans une jeune veuve destinée à son ami Lireuil. Une scène de quiproquo le confirme dans son erreur, et, malgré l'apparition de la véritable chanteuse, il s'en tient à son choix. La musique, assez élégante, n'a pas été remarquée. Nous rappellerons seulement l'allegro du trio entre Edgar, le comte de Lireuil et l'aubergiste; un duo chanté par Audran et Mme Potier, et le chœur final. Mme Casimir jouait le rôle de la Voix mystérieuse, et y vocalisait d'une manière charmante. Moreau-Sainti, Sainte-Foy complétaient le personnel de la représentation.

UN GIORNO DI REGNO (*Un jour de règne*), opéra italien traduit du vaudeville français le *Faux Stanislas*, musique de M. Verdi, représenté au théâtre de la Scala de Milan au mois de décembre 1840. Ce fut un des premiers ouvrages du maître. Il n'en est pas resté de trace visible. M. Basevi, le biographe distingué de M. Verdi, dit qu'on ne doit pas tenir compte de cette tentative dramatique du compositeur.

UNIFORME (L'), opéra allemand, musique de Weigl, représenté à Schœnbrunn en 1798. L'impératrice chanta le rôle de soprano dans ce petit ouvrage.

UNION DE L'AMOUR ET DES ARTS (L'), ballet héroïque en trois entrées, composé des actes de *Bathilde et Chloé*, de *Théodore* et de la *Cour d'amour*, paroles de Lemonnier, musique de Floquet, représenté à l'Académie royale de musique le 7 septembre 1773.

UNIONE MAL PENSATA (L') [*l'Union mal assortie*], farce italienne, musique de François Basili, représentée au théâtre de San-Be-

nedetto, à Venise, en 1800. Cette pièce ne réussit pas.

UN JOUR À PARIS, opéra-comique en trois actes, paroles d'Etienne, musique de Nicolo-Isouard, représenté à l'Opéra-Comique le 24 mai 1808.

UN JOUR À VAUCLUSE, opéra-comique en un acte, musique de M.-J. Mengal, représenté à Gand en 1828.

UN JOUR DE NOCE, opérette en un acte, paroles de M. A. Philibert, musique de M. Ettling, jouée chez le compositeur en mars 1864.

UN JOUR DE RÉCEPTION, opéra-comique en un acte, paroles de Dupin, musique de Rifaut, représenté à l'Opéra-Comique le 6 novembre 1828.

UN JOUR EN RUSSIE, opéra-comique, musique de M. Dorn, représenté au théâtre Royal de Berlin le 19 décembre 1857.

UN LAMPO D'INFIDELTÀ (*Un éclair d'infidélité*), opéra italien, musique de Graffigna, représenté à Lodi en 1838.

UN MARI À LA PORTE, opérette en un acte, paroles de MM. Delacour et Morand, musique de M. Jacques Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 22 juin 1859.

UN MATRIMONIO PER CONCORSO (*le Mariage au concours*), opéra italien, livret tiré d'une comédie de Goldoni, musique de Ferrari, représenté à Gênes en octobre 1858.

UN MONSIEUR BIEN SERVI, opérette, paroles de ***, musique de M. Nargeot, représentée aux Folies-Nouvelles en novembre 1856.

UNO IN BENE ED UNO IN MALE, opéra italien, musique de Paër, représenté à Rome en 1794.

UN PAZZO NE FÀ CENTO, opéra-buffa, musique de J.-S. Mayer, représenté au théâtre Saint-Samuel, à Venise, en 1797.

UN PERFETTO RICAMBIO, opéra italien, musique de Girace, représenté à Naples vers 1760.

UN PREMIER AVRIL, opérette en un acte, paroles de MM. Henri Rochefort et Adrien Marx, musique de M. Debillemont, représentée aux Bouffes-Parisiens le 6 mai 1862. M. le comte de Rochefort ne se doutait pas alors que sept ans plus tard le suffrage universel tenterait de faire de lui un législateur.

UN PREMIER PAS, opéra-comique en un acte, paroles de Mennechet et Roger, musique de Blangini, représenté à l'Opéra-Comique le 24 novembre 1832.

UN QUART D'HEURE DE SILENCE, opéra-comique en un acte, paroles de Guillet, musique de Gaveaux (Pierre), représenté à Feydeau le 1er juin 1804.

UN RÊVE DANS LA NUIT DE NOËL, opéra allemand, musique de Ferdinand Hiller, représenté avec succès sur le théâtre de Dresde dans le mois de mai 1845.

UNRUHIGE NACHT (DIE) [*la Nuit orageuse*], opéra allemand, musique de Lasser, représenté à Munich en 1792.

UNSICHTBARE (DER) [*l'Invisible*], opéra allemand, musique d'Eule, représenté à Hambeurg vers 1800.

UNTERBROCHENE OPFERFEST (DAS) [*le Sacrifice interrompu*], opéra allemand, musique de Winter, représenté à Vienne en 1795.

UNTERGANG DES FEENREICHS (DER) [*la Chute de l'empire des fées*], opéra allemand, musique de Kanne, représenté à Vienne vers 1820.

UNTERSBERG (DER), opéra allemand, musique de Poissl, représenté à Munich vers 1810.

UN TOUR DE SOUBRETTE, opéra-comique, musique de Boieldieu, représenté à Saint-Pétersbourg en 1809.

UN VIEUX COMPAGNON OUVRIER, opéra-comique, musique de Kaiser, représenté au théâtre Wilhelmstadt, à Berlin, en janvier 1860.

UOMO BENEFICO (L') [*l'Homme bienfaisant*], opéra italien, musique de Orlandini, représenté à Turin dans l'été de 1808.

UOMO DEL MISTERO (L') [*l'Homme mystérieux*], opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Naples en 1842.

UOMO FEMINA (L'), opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1762.

URGANDE ET MERLIN, comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Monvel, musique de Dalayrac, représentée à Feydeau le 15 octobre 1793. C'est à cette époque que les sujets tirés de la bibliothèque Bleue commencent à plaire au public.

URGANOSTOCOR, opéra italien, musique de Latilla, représenté à Venise en 1752.

UROIENIE I RZECZYWISTOSCI (*Chimère et réalité*), opéra polonais en un acte, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1808.

USCOCCO, opéra italien, musique de Petruccini, représenté à la Scala de Milan en décembre 1861.

USURPATORI DELUSI (GLI), opéra-buffa, musique de Morandi, représenté à Sinigaglia en 1791.

UTHAL, drame lyrique en un acte, paroles de Saint-Victor, musique de Méhul, représenté à Feydeau le 17 mai 1806. Le sujet, tiré d'*Ossian*, offrait des scènes pathétiques qui convenaient au mâle génie de Méhul. On retrouve, dans cette partition depuis longtemps oubliée, les qualités qui le distinguent.

V

VAGABONDO FORTUNATO (IL), opéra italien musique de Piccinni, représenté à Naples vers 1772.

VAGO DISPREZZATO (IL) [*le Fat méprisé*], opéra italien, musique de Nicolas Piccinni, représenté à l'Académie royale de musique le 16 mai 1779. Ce fut un des douze opéras italiens entendus sous la direction de De Vismes au plus fort de la lutte des gluckistes et des piccinnistes.

VAISSEAU AMIRAL (LE), opéra, musique de Henri Berton, représenté à Feydeau en 1805.

VAISSEAU FANTÔME (LE), opéra en deux actes, paroles de Paul Feucher, musique de M. Dietsch, représenté à l'Académie royale de musique le 9 novembre 1842. La légende qui a fourni le sujet de cet ouvrage est tellement bizarre qu'elle n'a pu être accueillie par le public. On a néanmoins rendu justice à la musique. On a remarqué la prière, la scène chantée par Mme Dorus au premier acte et l'air chanté au second par Marié. Le sujet est le même que celui du *Hollandais volant*, mis en musique par Richard Wagner, qui avait vendu son livret à M. Léon Pillet.

VAL D'ANDORRE (LE), drame lyrique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique d'Halévy, représenté sur le théâtre national de l'Opéra-Comique le samedi 11 novembre 1848. Le poëme est intéressant et la partition renferme de très-belles pages. Cet ouvrage a eu déjà la plus brillante destinée. La scène se passe dans les Pyrénées, où fleurit la petite république d'Andorre. Rose-de-Mai est une orpheline au service d'une riche fermière nommée Thérèse. Georgette, autre jeune paysanne, complète ce trio féminin. Stéphan, le chasseur de chamois, parle au cœur de toutes trois, mais n'a des yeux que pour Rose. Un vieux chevrier, Jacques Sincère, dont le type rappelle celui d'Edie Ochiltree de Walter Scott, possède tous les secrets de ces personnages, et s'intéresse aux deux jeunes amoureux. Il veut même donner à Rose, pour sa dot, la somme de 3,009 livres, fruit de ses économies pendant quarante ans; mais voilà qu'au milieu des rivalités qu'inspire le beau Stephan, un recruteur arrive pour réclamer les quinze citoyens que la république d'Andorre doit fournir pour le service de la France. Le sort désigne Stéphan. Dans son désespoir, le chasseur s'enfuit dans la montagne, où il sera poursuivi, atteint, puis traité en déserteur. Rose, cédant à une inspiration funeste, dispose d'une somme confiée à sa garde par Thérèse, et s'en sert pour racheter son fiancé. Elle compte sur le don promis du vieux chevrier, et c'est dans sa pensée un emprunt de quelques heures. La pauvre Rose est accusée de vol et comparaît devant le conseil des anciens, rassemblé sur la montagne pour la juger. Les scènes les plus déchirantes se succèdent. Pour conclure, le vieux chevrier aidant, la pauvre fille découvre, dans sa rivale et son accusatrice, dans la fermière Thérèse, sa propre mère, qui la reconnaît et obtient du tribunal un facile pardon. Ce drame, plein d'émotions, a été traité par le grand compositeur avec cette sensibilité profonde et exquise qui était particulière à son tempérament et à son génie. La partition est riche en effets variés. Un sentiment vif de la nature anime l'ouverture. L'air du chevrier : *Voilà le sorcier*, est un chef-d'œuvre de coloris musical. Le quatuor : *Savant devin*, est d'une déclamation vraie et spirituelle. Rien n'égale la chaste et naïve rêverie de la romance chantée par Rose-de-Mai :

Marguerite,
Qui m'invite
A te conter mes amours.

Dans le second acte, rempli par les situations les plus pathétiques, on remarque surtout les couplets : *Le soupçon*, *Thérèse*, chantés avec une expression admirable par Bataille, qui a

obtenu un grand succès dans la création du rôle difficile du chevrier. Le finale de cet acte est magnifique. Le troisième acte offre des morceaux qui ne le cèdent en rien aux précédents sous le rapport de la mélodie et de l'effet scénique. On y distingue particulièrement la romance de Stéphan : *Toute la nuit suivant la trace ;* le trio : *Mon Dieu ! l'ai-je bien entendu?* dont la strette est pleine de chaleur, et enfin la scène du jugement. Mlle Darcier a laissé des souvenirs durables dans le rôle de Rose-de-Mai, comme actrice et comme cantatrice. L'ouvrage a été d'ailleurs monté exceptionnellement; car l'administration de l'Opéra-Comique était encore riche en sujets de divers caractères. Audran, Jourdan, Mocker, Henri et Palianti, Mlles Lavoye et Révilly formaient, avec Mlle Darcier et Bataille, un ensemble très-satisfaisant. Le *Val d'Andorre* a été joué au Théâtre-Lyrique en octobre 1860, avec succès. Mme Meillet remplit le rôle de Rose-de-Mai, créé par Mlle Darcier; Mlle Roziès, celui de Georgette; Monjauze, Fromant, Bataille, Meillet, ceux du chasseur, de Saturnin, du chevrier et du recruteur Lejoyeux.

VALDOMIRO (IL), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1787.

VALCOUR ou **UN TOUR DE PAGE**, opéra-comique en un acte, musique de Devienne, représenté à Feydeau en 1797.

VALENTIN ou **LE PAYSAN ROMANESQUE**, opéra-comique en deux actes, paroles de Picard et Loraux, musique de Berton, représenté au théâtre Feydeau le 13 septembre 1813.

VALENTINE D'AUBIGNY, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique d'Halévy, représenté à l'Opéra-Comique le 26 avril 1856. La conception bizarre du livret a nui à l'effet de la partition, qui renferme des morceaux distingués, notamment l'air de Gilbert : *Comme deux oiseaux;* les couplets de Boisrobert : *Un amoureux*, accompagné par un pizzicato d'un effet très-heureux, et le boléro de Sylvia. Distribution : Bataille, Mocker, Nathan, Mlles Caroline Duprez et Zoé Bélia.

VALENTINE DE MILAN, opéra-comique en trois actes, paroles de Bouilly, musique de Méhul et Daussoigne, représenté à Feydeau le 28 novembre 1822.

VALERIA, OSSIA LA CIECA, opéra italien en un acte, musique de Sarmiento, représenté au théâtre Saint-Charles de Naples le 31 mars 1838.

VALÉRIE, opéra allemand, musique de Stvelzel, représenté à Naumbourg vers 1720.

VALÉRIE, opéra allemand, musique de Aloys Schmidt, joué avec succès à Manheim, en 1833.

VALET DE CHAMBRE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et Mélesville, musique de Carafa, représenté à l'Opéra-Comique le 16 septembre 1823. Le duo du valet de chambre est devenu un morceau classique. Il a la verve, l'élégance, le tour mélodique qui conviennent aux morceaux de concert. Parfaitement écrit pour les voix et sur une situation facile à comprendre, il a dédommagé, par un succès qui n'est pas épuisé, le compositeur de ses innombrables revers, qu'il faut surtout attribuer à la supériorité de la musique de son rival, hâtons-nous d'ajouter, de son vieil et fidèle ami, Rossini.

VALET DE DEUX MAÎTRES (LE), opéra-comique en un acte, en prose, paroles de Roger, musique de Devienne, représenté à Feydeau en 1799.

VALET DE DEUX MAÎTRES (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Roger, musique de Fiocchi, représenté au théâtre Feydeau en décembre 1802.

VALET POËTE (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de M. Fernand Renoz, musique de M. le vicomte Raoul de Lostanges, représenté avenue Dauphine en février 1862, et chanté par Petit, Legrand, Girardot et Mlle Faivre.

VALET RUPERT (LE), revue-opérette, musique de M. Conradi, représenté sur le théâtre Kroll, à Berlin, en décembre 1865.

VALETS DE GASCOGNE (LES), opéra-comique en un acte, paroles de M. Philippe Gille, musique de M. Dufresne, représenté au Théâtre-Lyrique le 2 juin 1860. La donnée est plutôt celle d'une farce que celle d'un opéra-comique. Deux marquis sont si pauvres qu'ils s'imaginent de se servir à eux-mêmes de valets. Ils endossent tour à tour l'habit galonné et l'habit de cérémonie, quittant et reprenant l'épée et le chapeau à cornes. Il y a une nièce à marier; son amant découvre le stratagème et en abuse de telle sorte qu'on n'a rien à lui refuser. La partition offre un duo bouffe bien traité et de jolis

couplets. Elle a été interprétée par Girardot, Wartel, Potel et Mlle Faivre.

VALLE D'ANDORRA (LA), opéra italien, musique de Cagnoni, représenté à Gênes en décembre 1851.

VALLÉE DES GNOMES (LA), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1816.

VALLÉE SUISSE (LA), opéra-comique en trois actes, paroles de Sewrin et Chazet, musique de Weigl, représenté au théâtre Feydeau le 31 octobre 1812. C'est un agréable ouvrage comme pièce et comme musique.

VALLOMBRA, opéra italien, musique de Ricci (Frédéric), représenté à Milan en 1843.

VALMIERS ou **LE SOLDAT DU ROI**, opéra-comique en trois actes, paroles de Verment-Muriton, musique de Champein, représenté à Paris en décembre 1805.

VALMIRE ET GERTRUDE, opéra-comique, musique de Schweitzer, représenté à Weimar en 1773.

VALMIRO E ZEIDA, opéra italien, musique de Sampieri, représenté à Naples le 26 septembre 1821.

VALSE ET MENUET, opéra-comique en un acte, paroles de Méry, musique de M. Deffès, représenté à Ems le 27 juillet 1865. Ce petit ouvrage a été assez favorablement accueilli pour qu'il soit bientôt joué sur un des théâtres de Paris.

VAMPIRE (LE), opéra allemand en quatre actes, paroles de C.-G. Hæser, musique de Marschner, représenté à Leipzig le 28 mars 1828. Cet ouvrage, fort remarquable, se distingue particulièrement par l'expression caractérisée des personnages de la pièce et par une harmonie originale et vigoureuse. Le *Vampire* ne pâlirait pas trop à côté du *Freischütz* de Weber, l'ancien compétiteur de Marschner. Cet opéra fut accueilli avec enthousiasme et représenté sur les théâtres de toutes les villes de l'Allemagne. Il le fut aussi à Londres et à Liége le 27 janvier 1845, avec succès. Il a été traduit et adapté à la scène française par Ramoux, et on se disposait à le donner à l'Académie de musique lorsque les événements de 1830 en firent ajourner la représentation. Les ouvrages écrits de l'autre côté du Rhin à cette époque, tels que ceux de Spohr, de Marschner et de Lindpaintner, offraient des beautés que nous cherchons vainement dans les élucubrations ténébreuses et prétentieuses de la jeune école allemande.

VAMPIRE (LE), opéra, musique de J. Hart, représenté à Londres vers 1818.

VAMPIRE (LE), opéra fantastique en quatre actes, musique de Lindpaintner, représenté à Vienne en 1829 avec succès.

VAMPIRI (I), opéra italien, musique de Palma, représenté à Turin vers 1800.

VAN DICK, opéra-comique en trois actes, paroles de Delamotte, musique de Villent-Bordogni, représenté sur le théâtre de Bruxelles dans le mois de novembre 1845. Les mélodies y sont faciles et gracieuses; l'instrumentation bien traitée. On a surtout remarqué deux airs nationaux : *Pier lala* et *Reuzen, Reuzen!* intercalés au moment de la distribution des prix aux compagnies d'arquebusiers. Le trio du second acte et le duo entre Rubens et Van Dick au troisième acte, ont laissé une bonne impression du talent de Villent.

VANDA, opéra en quatre actes, musique de Doppler (Albert-François), représenté à Pesth en 1851.

VANE GELOSIE (LE), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1788.

VANTO BENE, VANTO MALE, opéra italien, musique de Logroscino, représenté à Naples vers 1735.

VANTO D'AMORE (IL), opéra italien, paroles et musique de Pignatta, représenté au théâtre San-Mosè de Venise en 1700.

VARIETÀ DI FORTUNA IN LUCIO GIUNIO BRUTO (LA), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1692.

VASCELLO DI GAMA (IL) [*le Vaisseau de Gama*], opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Naples vers 1840.

VASCELLO L'OCCIDENTE (IL) [*le Vaisseau l'Occident*], opéra italien, musique de Carafa (Michel), représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1814.

VASCO DE GAMA, opéra allemand, musique de Fasch, représenté à Vienne en 1792.

VASCO DI GAMA, opéra italien, musique de Himmel, représenté à Berlin en 1801.

VASCONCELLOS, opéra italien, livret de

M. Solera, musique de M. Angelo Villanis, représenté avec succès sur le théâtre de la Fenice, à Venise, puis ensuite à Milan en mars 1858.

VATICINJ DI TERESIA TEBANO (I) [*les Prédictions du Thébain Tirésias*], fête théâtrale donnée à Vienne, en 1680, pour le jour de naissance de l'impératrice Eléonore, livret de Niccolò Minato, musique d'Antonio Draghi.

VECCHI BURLATI (I) [*les Vieillards bernés*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Londres en 1781.

VECCHI DELUSI (I) [*les Vieillards trompés*], opéra italien, livret de Passerini, musique de Trento, représenté à Florence en 1795, et depuis à Parme, à Turin, à Naples, à Venise.

VECCHI DELUSI (I), opéra italien, livret de Passerini, musique de Cercia, représenté à Naples vers 1796.

VECCHIO BURLATO (IL), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Venise en 1783.

VECCHIO DELLA SILVA D'ARDENNE (IL) [*le Vieillard de la forêt des Ardennes*], opéra italien, musique de Festa (Jean), représenté à Saint-Charles de Naples en 1830.

VECCHIO GELOSO (IL) [*le Vieillard jaloux*], opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Milan en 1751.

VECCHIO MARITO (IL) [*le Vieux mari*], opéra italien, musique de Logroscino, représenté à Naples vers 1735.

VECCHIO SPEZZIALE DELUSO IN AMORE (IL) [*le Vieil apothicaire trompé en amour*], musique de Bondineri, représenté à Florence en 1791.

VEDETTE (LA), opéra allemand, musique de Steinacker, représenté à Vienne vers 1808.

VEDOVA ACCORTA (LA) [*la Veuve rusée*], opéra italien, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1746.

VEDOVA ASTUTA (LA) [*la Veuve rusée*], opéra-buffa, musique de Palione, représenté à Rome vers 1803.

VEDOVA CONTRASTATA (LA) [*la Veuve querelleuse*], opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1787.

VEDOVA D'UN VIVO (LA) [*la Veuve d'un mari vivant*], opéra italien, musique de Fabrizzi, représenté à la Fenice, à Venise, en 1833.

VEDOVA DELIRANTE (LA), opéra italien, musique de Generali, représenté à Rome en 1811. Cet ouvrage fut donné à Milan l'année suivante sous le titre de : la *Vedova stravagante*.

VEDOVA DI BEL GENIO (LA), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1770.

VEDOVA DI BENGALA (LA), opéra italien, musique de A. Pellegrini, représenté à Como en septembre 1834.

VEDOVA RAGGIRATRICE (LA) [*la Veuve trompeuse*], opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Rome vers 1791.

VEDOVA SCALTRA (LA) [*la Veuve rusée*], opéra-bouffe, musique de Righini, représenté à Prague en 1778.

VEDOVA SCALTRA (LA) [*la Veuve rusée*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Castel-Nuovo en 1785.

VEDOVA SCALTRA (LA) [*la Veuve rusée*], opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Rome vers 1793.

VEDOVA SCALTRA (LA) [*la Veuve rusée*], opéra italien de Fornasini, représenté sur le théâtre Nuovo à Naples en 1831. Il a été accueilli assez froidement. L'instrumentation en a été jugée supérieure à la partie vocale. Ce compositeur n'a écrit que deux ouvrages pour le théâtre.

VEILLÉE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Paul Duprat et Saint-Hilaire, musique de Paris, représenté à l'Opéra-Comique le 14 février 1831. C'était un livret de pensionnaire de Rome, sans invention, dépourvu de situations musicales, parfaitement capable de décourager un jeune artiste de la carrière lyrique. Le héros de la pièce a quitté la maison paternelle et sa fiancée pour se faire corsaire. Il revient au logis après quatre années d'absence, pendant lesquelles, grâce à son honnête négoce, il a amassé une belle fortune. Il apprend en arrivant que Mlle Nancy, sa fiancée, va épouser un rival odieux. Il manifeste son indignation en annonçant son départ et en léguant par testament toute sa fortune à son infidèle. Ce trait de délicatesse touche tous les cœurs et amène une réconciliation. Paris a été l'élève de Lesueur, et ses premières compositions avaient

fixé sur lui l'attention publique ; mais la partition de son opéra-comique ne doit être considérée que comme une de ces nombreuses épaves, de ces *frutti di mare* des concours de l'Institut. Cet ouvrage a eu pour interprètes Moreau-Sainti, Henri et Mme Pradher.

VELLEDA, opéra italien, musique de Rastrelli (Joseph), représenté à Dresde vers 1821.

VELLEDA, opéra en cinq actes, paroles de Jouy, musique de Aimon, représenté à l'Opéra en 1824.

VELLEDA, opéra allemand, musique de Sobolewski, représenté à Kœnigsberg en 1836.

VELLO D'ORO (IL) [*la Toison d'or*], opéra italien, musique de Pescetti, représenté à Londres en 1737.

VELLO D'ORO (IL) [*la Toison d'or*], opéra italien, musique de Scolari, représenté à Venise en 1749.

VELVA, mélodrame en trois actes, musique de Reissiger, représenté à Dresde en 1827.

VENAISON (LA), opéra allemand, musique de Walter, représenté à Francfort en 1799.

VENCESLAO, opéra italien, musique de Giuseppe Boniventi, représenté sur le théâtre du prince de Carignan à Turin en 1721.

VENCESLAO, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Pollaroli, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1703. Le poëme a obtenu autrefois un grand succès. Il a été traité successivement par Antonio Perti, et représenté sur le théâtre Malvezzi, à Bologne, en 1708, sous le titre de : *Il fratricida innocente o sia il Venceslao;* par Caldara et représenté à Vienne en 1725, sur le théâtre de la cour, à l'occasion de la fête de l'empereur Charles VI.

VENDANGES (LES), opéra, musique de Schenck, représenté au théâtre Marinelli, à Vienne, en 1791.

VENDANGES DE SURESNES (LES), comédie en un acte, en prose, avec un divertissement, paroles de Dancourt, musique de Gilliers et de Grandval père, représentée au Théâtre-Français en 1695.

VENDANGES DE XÉRÈS (LES), opéra-séria en deux actes, avec un ballet, musique du chevalier de Beramendi, représenté sur le théâtre de Tivoli, à Paris, le 4 août. Garcia père, Consul, Angrisani, Domange, Mlles Gebauer et Edwige ont interprété cet opéra italien, écrit dans le style de Guglielmi et de Paisiello. Garcia père a joui d'un de ses derniers succès dans le rôle de basse comique de la pièce, comme chanteur et comme comédien. Cette fantaisie n'a coûté que onze mille francs à l'amateur espagnol. Les artistes n'étaient pas alors si exigeants que de nos jours.

VENDANGEURS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Piis et Barré, musique de M...., représenté à l'Opéra-Comique le 7 novembre 1780.

VENDÉENNE (LA), opéra en trois actes, paroles de M. Maillot, représenté au théâtre de Rouen le 9 décembre 1857.

VENDEMIE (LE) [*les Vendanges*], opéra italien, musique de Gazzaniga, représenté à Venise en 1783.

VENDEMIE (LE), opéra-buffa, musique de Parenti, représenté à Venise vers 1784.

VENDETTA (LA), opéra italien, livret de Bassi, musique de César Pugni, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, le 11 février 1832. Cet ouvrage n'eut pas de succès, malgré le talent des interprètes : Donzelli, Badiali, Mmes Schütz et Pantanelli.

VENDETTA (LA), opéra en trois actes, paroles de MM. Léon et Adolphe, musique de M. de Ruolz, représenté à l'Académie royale de musique le 11 septembre 1839. Le sujet de cet ouvrage a été tiré du célèbre roman de M. Mérimée, *Columba.* On a remarqué plusieurs chœurs d'une bonne facture, et particulièrement le chœur des chasseurs. Duprez, Massol, Levasseur et Mlle Nathan ont concouru à cette représentation. M. de Ruolz s'est fait connaître par des inventions plus durables et plus avantageuses.

VENDETTA (LA), opéra-comique en deux actes, musique de Vander Does, représenté au théâtre de La Haye vers 1845.

VENDETTA DELL' ONESTÀ (LA), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Antonio Draghi, représenté à la cour de Vienne en 1687, pour le jour de naissance de l'empereur Léopold.

VENDETTA D'AMORE (LA), opéra italien, musique de Pollaroli, représenté à Venise en 1707.

VENDETTA DI MEDEA (LA), opéra ita-

lien, musique de Marinelli, représenté au théâtre de Saint-Samuel, à Venise, en 1792.

VENDETTA DISARMATA DALL' AMORE (LA), opéra italien, musique de Polani, représenté sur le théâtre de Saint-Fantime, à Venise, en 1704.

VENDETTA DISARMATA DALL' AMORE (LA), opéra italien, musique de Buini, représenté à Bologne en 1724.

VENDETTA FEMMININA (LA), opéra italien, musique de L. Mosca, représenté à Naples en 1805.

VENDIMENTO (IL) [*la Vente*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1836.

VENDÔME EN ESPAGNE, opéra en trois actes, paroles d'Empis et Mennechet, musique de Hérold et de M. Auber. Cette pièce de circonstance avait pour objet de célébrer le retour du duc d'Angoulême à Paris.

VENERE AMANTE (*Vénus amoureuse*), opéra italien, représenté le dernier jour d'avril de l'année 1598 dans le palais du prince de Venise Marino Grimani. Auteur inconnu.

VENERE CACCIATRICE (*Vénus chasseresse*), opéra italien de Francesco Sbarra de Lucques, conseiller aulique, représenté à Inspruck en 1659.

VENERE GELOSA (*Vénus jalouse*), opéra italien, livret de Niccolò Enea Bartolini, musique de Sacrati, représenté au théâtre Novissimo de Venise en 1643, avec succès.

VENERE IN CIPRO (*Vénus à Chypre*), opéra italien, musique de Felice Alessandri, représenté à Milan en 1779.

VENERE PLACATA (*Vénus apaisée*), opéra italien, livret de Niccolò Stampa, musique de François Courcelle, représenté sur le théâtre de San-Samuele, à Venise, en 1731.

VENERE TRAVESTITA (LA) [*Vénus déguisée*), opéra italien, livret de Antonio Scappi, musique de Molinari, représenté à Rovigo et à Conegliano en 1691, repris l'année suivante à Murano.

VENEZIANI À CONSTANTINOPOLI (I) [*les Vénitiens à Constantinople*], opéra italien de Mabellini, représenté sur le théâtre Argentina, à Rome, dans le mois de mai 1845.

VENGEANCE DE MINOS (LA), opéra italien, musique d'Ansani, représenté à Florence en 1791.

VENGEANCE DE PIERROT (LA), opérette en un acte, paroles de M. H. Lefebvre, musique de M. Blaugini fils, représentée aux Bouffes-Parisiens le 17 mars 1865.

VENGEANCE ITALIENNE ou **LE FRANÇAIS À FLORENCE**, opéra-comique en deux actes, musique de Jupin, représenté à Strasbourg le 12 novembre 1834.

VENGEANCE (LA) ou **LE CHÂTEAU DES BRIGANDS** (LA), opéra en trois actes, musique de Rœsler, représenté au théâtre de Prague le 26 décembre 1808.

VENGEANCES (LES), opéra, musique de Langlé, écrit au commencement du XIXe siècle (inédit).

VENISE LA BELLE, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Lambert et Lefebvre, musique de M. André Simiot, représenté à Lyon en février 1853. On a remarqué la facilité mélodique avec laquelle ce petit ouvrage a été écrit.

VÉNITIENNE (LA), comédie-ballet en trois actes, avec un prologue, paroles de Lamotte, musique de Labarre, représentée à l'Académie royale de musique le mardi 26 mai 1705. Cette pièce, dont la structure était faible, ne survécut pas à quelques représentations; mais elle prépara le succès des *Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campra. Le sujet se prêtait en effet à la variété du spectacle, dans lequel on voyait défiler Momus, Euterpe, Arlequin, Pantalon, le Docteur, Spezzafer, Scaramouche, Polichinelle, Pierrot, Léonore, Octave, Isabelle, Spinette, Isménide la devineresse, Isménor le devin, Zerbin, des barquerolles, c'est-à-dire des mariniers, des masques, des sorciers, des Espagnols et des bohémiens.

VÉNITIENNE (LA), opéra-ballet en trois actes, paroles de Lamotte, musique de Dauvergne, représenté par l'Académie royale de musique le 3 mai 1768.

VENT DU SOIR ou **L'HORRIBLE FESTIN**, opérette en un acte, paroles de M. Philippe Gille, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 16 mai 1857.

VENTAGLIO (IL) [*l'Eventail*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1832.

VENTESIMO AUGUSTO (IL) [*Le vingt août*], opéra italien en deux actes, musique de Aspa, représenté à Naples dans le mois de décembre 1835.

VENTI ANNI D'ESILIO (*Vingt années d'exil*), opéra italien, musique de Raientroph, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1837.

VENTOZZILLO DI ALFARACHE (IL), opéra-comique appelé en Espagne *Zarzuela*, musique de Soriano-Fuertes, représenté à Madrid vers 1839.

VENTURIERO (IL) [*l'Aventurier*], opéra italien, musique de Mabellini, en collaboration avec Gordigiani, représenté au théâtre de Livourne en 1851.

VÉNUS, opéra, musique de Bronner, représenté à Hambourg en 1694.

VÉNUS AU MOULIN D'AMPIPHROS, tableau bouffon et mythologique en un acte, paroles de M. Brésil, musique de M. Destribaud, représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens le 30 mai 1856. C'est encore une parodie. Elle a été jouée par Guyot, Wilfrid et Mlle Hesmès. On a remarqué un bon trio de table.

VÉNUS ET ADONIS, tragédie en cinq actes, avec un prologue, paroles de J.-B. Rousseau, musique de Desmarets, représentée par l'Académie royale de musique le 17 mars 1697. Cet ouvrage a eu un certain succès, puisqu'il a été repris vingt ans après la première représentation. Les quatre rôles d'Adonis, de Mars, de Cydippe et de Vénus ont été chantés d'abord par Du Mesny, Hardoin, Mlles Desmatins et Rochois, et ensuite, en 1717, par Cochereau, Thévenard, Mlles Antier et Journet.

VÉNUS ET ADONIS, opéra allemand, musique de Stvelzel, représenté à Prague vers 1714.

VÉNUS ET ADONIS, opéra en un acte, paroles de Collet de Messine, musique de Mondonville, représenté à l'Opéra le 9 mai 1758.

VÉNUS ET ADONIS, opéra, musique de Fortia de Piles, représenté à Nancy en 1784.

VÊPRES SICILIENNES (LES), opéra allemand, musique de Lindpaintner, représenté à Stuttgard en 1843.

VÊPRES SICILIENNES (LES), opéra en cinq actes, paroles de Scribe et Duveyrier, musique de M. Verdi, représenté à l'Académie impériale de musique le 13 juin 1855. Cet onvrage a été composé expressément pour la scène française. M. Verdi a donné à son style plus d'ampleur, une déclamation plus soignée et à son instrumentation plus de fini et d'intérêt que dans d'autres ouvrages. Néanmoins les *Vêpres siciliennes* n'ont pu prendre place dans la pléiade des opéras qui ne quittent pas le répertoire. Le rôle d'Hélène a été écrit pour les moyens exceptionnels de Mlle Sophie Cruvelli, qui a obtenu un grand succès de cantatrice dans le boléro du cinquième acte. Gueymard a laissé de bons souvenirs dans le rôle d'Henri et surtout dans le duo du quatrième acte. Il a été remplacé par Villaret lors de la reprise des *Vêpres*, le 20 juillet 1863. Nous rappellerons l'air de Procida, chanté par Obin au second acte : *Et toi, Palerme, ô beauté qu'on outrage*. La danse occupe une large place dans la partition de cet opéra. Indépendamment du ballet des *Quatre saisons* au troisième acte, il y a une jolie tarentelle au deuxième. La romance d'Henri, au cinquième acte : *La brise souffle au loin*, est une mélodie pleine de fraîcheur et de poésie. Bonnehée a mérité de vifs applaudissements pour la manière pathétique et expressive dont il interprétait le rôle de Montfort dans l'air du troisième acte, et surtout dans le beau duo : *Quand ma bonté, toujours nouvelle, l'empêchait d'être condamné.*

L'opéra des *Vêpres siciliennes*, traduit en italien sous le titre de *Giovana di Gusman*, a été représenté à la Scala de Milan en février 1856.

VERA COSTANZA (LA), opéra italien, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne en 1786.

VEREMONDA L'AMAZZONE D'ARAGONA, opéra italien, livret de Majolino Bisaccioni, musique de Francesco Cavalli, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul de Venise en 1652. Cet ouvrage fut remanié par Luigi Zorgisto. Une mise en scène somptueuse, des danses et des machines concoururent avec le mérite de la partition pour en assurer le succès.

VERGINE DEL SOLE (LA) [*la Vierge du Soleil*], opéra italien, musique d'Andreozzi, représenté à Gênes en 1783.

VERGINE DEL SOLE (LA), opéra italien, musique de Cimarosa, représenté à Saint-Pétersbourg en 1791.

VERI AMICI (I) [*les Vrais amis*], opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani et Domenico Lalli, musique de Andrea Paulati, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à

Venise en 1713, et repris sur le théâtre de Sant' Angiolo en 1723.

VERITÀ IN CIMENTO (LA) [*la Vérité dans l'embarras*], opéra italien, livret de Palazzi, musique de Vivaldi, représenté sur le théâtre de Sant' Angiolo, à Venise, en 1720.

VERITÀ NELL' INGANNO (LA), opéra italien, livret de Silvani, musique de Gasparini (Francesco), représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1713.

VERITÀ NELL' INGANNO (LA), opéra italien, livret de Silvani, musique de Caldara, représenté sur le théâtre de la Cour, à Vienne, en 1717.

VERITÀ NELLA BUGIA (LA) [*la Vérité dans le mensonge*], opéra italien, musique de Coccia, représenté à Venise en 1810.

VERITÀ SCONOSCIUTA (LA) [*la Vérité méconnue*], opéra italien, musique de Bioni, représenté à Breslau en 1732.

VERKLEIDETE SULTAN (DER) [*le Sultan travesti*], opéra allemand, musique d'Elsner, représenté à Brünn en 1792.

VERLIEBTE MALER (DER) [*le Peintre amoureux*], musique de Rœhm, représenté en Allemagne vers 1785.

VERLIEBTEN WERBER (DIE) [*les Recruteurs amoureux*], opéra-comique allemand, musique d'Eule, représenté à Hambourg en 1796.

VERLOBUNG (DIE) [*les Fiançailles*], opéra-comique allemand, musique de Louis Benda, représenté à Kœnigsberg en 1790.

VERMEINTE HEXENMEISTER (DER) [*le Sorcier supposé*], opéra allemand, musique de Lickl, représenté au théâtre Schikaneder, à Vienne, vers 1785.

VERO OMAGGIO (IL), opéra italien, livret de Métastase, musique de Bono, représenté à Vienne en 1750. Les airs les plus remarqués ont été les suivants : *Ragion chi pretende; Al mar va un picciol rio; Al giovanil talento; Ah non più, gelar mi fai;* et le duetto *Cresci, arboscel felice.*

VERO OMAGGIO (IL), cantate italienne, musique de Rossini, exécutée au théâtre des Filarmonici pendant le congrès de Vérone.

VERO ORIGINALE (IL), opéra-buffa, musique de J.-S. Mayer, représenté au théâtre Valle, à Rome, en 1808.

VERRÆTHER IN DEN ALPEN (DER) [*le Traître dans les Alpes*], opéra allemand, musique de Génast, représenté à Weimar en 1833.

VERSIEGELT BÜRGERMEISTER (DER) [*le Bourgmestre sous le scellé*], opéra-comique allemand, musique de Schmidt (Marie-Henri), représenté à Dresde en 1847.

VERT-VERT, opéra-comique en un acte, paroles de Desfontaines, musique de Dalayrac, représenté à l'Opéra-Comique le 11 octobre 1790.

VERT-VERT ou **LE PERROQUET DE NEVERS**, opéra-comique en un acte, paroles de Bernard Valville, musique de Gauthier, représenté au théâtre des Jeunes-Artistes le 2 décembre 1800.

VERWANDELTE WEIBER (DIE) [*les Femmes métamorphosées*], opéra allemand, musique de J.-A. Hiller, représenté au théâtre de Koch en 1767.

VERWANDLUNG (DIE) [*la Métamorphose*], opéra allemand, musique de J. Miller, représenté à Breslau vers 1805.

VERWANDLUNGEN (DIE) [*les Métamorphoses*], opéra allemand, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1800.

VERWECHSELUNG (DIE) [*le Changement*], opéra allemand, musique de Holly, représenté en Allemagne vers 1776.

VESPASIANO, opéra italien, livret de Corradi, musique de C. Pallavicino, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1678. Cet ouvrage fut souvent repris pendant l'espace de vingt ans.

VESPASIEN, opéra allemand, musique de Franck (Jean-Wolfgang), représenté à Hambourg en 1683.

VESPASIEN, opéra italien, musique d'Ariosti, représenté à Londres en 1724.

VESTALE (LA), opéra italien, musique de Vento, représenté en Italie vers 1770.

VESTALE (LA), opéra, musique de J. Giordani, représenté à Modène en 1786.

VESTALE (LA), opéra italien, musique de Rauzzini, représenté à Londres en 1787.

VESTALE (LA), tragédie lyrique en trois actes, paroles de Jouy, musique de Spontini, représentée pour la première fois à l'Académie impériale de musique le 11 décembre 1807. Ce chef-d'œuvre faillit ne pas voir le

jour. Le jury de l'Opéra, auquel le compositeur romain dut soumettre sa partition, déclara que le style en était bizarre, l'harmonie défectueuse, l'orchestration bruyante, que certains passages étaient complétement inintelligibles, en accordant toutefois qu'on y remarquait çà et là quelques belles choses; enfin il fut d'avis que l'ouvrage ne devait pas être exécuté. Non-seulement un tel jugement était peu courtois à l'égard d'un musicien qui avait fait jouer déjà quatorze opéras environ à Naples, à Venise, à Parme, à Florence, mais il témoignait des innovations hardies, alors incomprises, dont Spontini devait enrichir l'art musical. L'impératrice Joséphine décida que la *Vestale* serait mise en scène. Persuis et Rey, musiciens médiocres, furent chargés de la révision de cette œuvre de génie, et Spontini dut refaire plusieurs morceaux. Les répétitions durèrent un an, et les frais de copie s'élevèrent à la somme de dix mille francs. Enfin l'opéra fut joué et eut un succès immense qui dura trente ans.

Le poëme avait été proposé à Cherubini et à Méhul, qui l'avaient refusé. Le plan en est bien ordonné, le style toujours lyrique et les beaux vers y abondent.

Au premier acte, le théâtre représente le Forum et le temple de Vesta. Licinius revient vainqueur des Gaulois et va recevoir les honneurs du triomphe; mais Julia, sa fiancée, est entrée pendant son absence dans le collége des Vestales, et c'est elle-même qui doit déposer la couronne du triomphe sur le front du héros, son amant. Licinius, plus épris que jamais, déclare à Julia qu'il ira pendant la nuit la ravir dans le temple pour lui faire partager sa destinée. L'acte se termine par des jeux publics.

Au second acte, la grande vestale remet à Julia la verge d'or qui doit servir à attiser le feu sacré. A peine s'est-elle retirée que les devoirs de la prêtresse et la passion de l'amante viennent tour à tour bouleverser le cœur de Julia. Cédant à l'empire d'un premier amour, elle ouvre à Licinius la porte du temple. Au moment le plus pathétique de leur entretien, le feu s'éteint sur l'autel. Ils comprennent aussitôt toute l'horreur de leur situation. Cinna accourt pour arracher son ami Licinius à la fureur du peuple ameuté aux portes du temple; il l'entraîne. Les vestales arrivent et trouvent Julia évanouie sur les marches de l'autel. On la dépouille de ses ornements sacrés, et le grand pontife prononce la sentence de mort en couvrant la jeune fille d'un voile noir. Elle sort escortée par les licteurs.

Au troisième acte, les spectateurs voient la fosse où la prêtresse parjure à ses serments doit être ensevelie vivante. Licinius se livre à toute sa fureur; il apprend que l'armée reste insensible à sa cause et qu'il ne peut compter que sur un petit nombre d'amis prêts à périr avec lui. Le funèbre cortége s'avance. Julia se prépare au sacrifice de sa vie et adresse une prière aux dieux, quand Licinius, à la tête de quelques soldats, se présente et se déclare coupable du sacrilége dont on punit son amante. Les prêtres demandent sa mort; le tumulte est à son comble. Tout à coup la foudre éclate et vient rallumer le feu de l'autel. Licinius et Cinna retirent de la tombe Julia évanouie. Le pontife cède à la volonté divine, manifestée par un tel prodige, et un dernier tableau montre les deux époux dans le cirque de Flore, présidant aux jeux et aux danses en l'honneur de Vénus Erycine.

L'empereur Napoléon Ier fit exécuter des fragments de la partition aux Tuileries le 14 février 1807. Après les premières répétitions, malgré sa prédilection pour la musique de Paisiello et de Zingarelli, il fut frappé du grand caractère de cette œuvre et il dit au compositeur : « Votre opéra abonde en motifs nouveaux; la déclamation est vraie et s'accorde avec le sentiment musical; de beaux airs, des duos d'un effet sûr, un finale entraînant; la marche du supplice me paraît admirable; M. Spontini, je vous répète que vous obtiendrez un grand succès; il sera mérité. »

Presque tous les morceaux de la partition sont remarquables à différents titres. Le second acte renferme les beautés les plus saillantes; le charme de l'expression et l'ampleur du style; la tendresse et la vigueur y dominent tour à tour. Nous rappellerons seulement aux amateurs le duo entre Licinius et Cinna : *Unis par l'amitié*, qui offre une des phrases les mieux inspirées qui aient été écrites; la prière de Julia :

O des infortunés, déesse tutélaire !
Latone ! écoute ma prière
Mon dernier vœu doit te fléchir.
Daigne, avant que j'y tombe
Ecarter de ma tombe
Le mortel adoré pour qui je vais mourir.

Dans cette scène pathétique, le musicien s'est surpassé. Tout, dans cette prière, contribue à lui donner l'expression de tendresse sérieuse et résignée que la circonstance solennelle

comportait; une mesure lente à neuf croches, les rentrées de l'orchestre répétant la phrase de la cantilène comme un écho sorti des profondeurs du temple; enfin le ton de *fa* dièze mineur qui, malgré de récentes dénégations à l'égard des propriétés tonales, conserve, selon nous, un caractère plaintif allié à une certaine fermeté. L'air : *Impitoyables dieux*, porte l'empreinte de la violence, comme la cavatine : *Les dieux prendront pitié*, celle de la douceur. Le *tempo rubato* employé dans ce dernier est de l'effet le plus heureux. Le finale du second acte est un des plus émouvants qui soient au théâtre. Ici Spontini a été créateur d'une nouvelle forme lyrique. Il s'est pénétré de la situation. Les prêtres, le peuple accablent Julia d'imprécations :

> De son front que la honte accable,
> Détachons ces bandeaux, ces voiles imposteurs,
> Et livrons sa tête coupable
> Aux mains sanglantes des licteurs.

Une strette à trois temps très-rapide et poursuivie avec vigueur et en crescendo par l'orchestre et les chœurs enleva les spectateurs et causa le plus vif enthousiasme. Cet effet a été employé depuis dans une foule d'ouvrages. La marche du supplice ne serait peut-être pas remarquée aujourd'hui comme elle le fut jadis, à cause des combinaisons nouvelles de sonorité funèbres employées par Rossini, Halévy et surtout par Meyerbeer. Spontini est entré résolument dans cette voie qu'on a trop encombrée au grand détriment de la mélodie et du goût.

Voici quelle a été à l'origine la distribution des rôles : Licinius, Lainez; Cinna, Lays; le grand pontife, Dérivis; Julia, Mme Branchu; la grande vestale, Mlle Maillard.

Cet ouvrage fut repris à l'Opéra le 16 mars 1854 avec Roger, Obin, Bonnehée, Mlles Poinsot et Sophie Cruvelli. L'air : *Dans le sein d'un ami fidèle*, chanté par Cinna, parut encore magnifique. On remarqua dans le rôle de la grande vestale des phrases entraînantes, entre autres celle-ci, adressée à Julia :

> Ah! je sens que pour toi j'ai le cœur d'une mère,
> Et je bénis ma fille embrassant mes genoux.

Le finale du second acte, qui passe à juste titre aux yeux des musiciens pour un chef-d'œuvre incomparable, a produit peu d'effet.

On avait été obligé de transposer plusieurs rôles; l'orchestre n'avait pas assez répété cette musique pour la bien interpréter. Mlle Sophie Cruvelli a eu de très-belles poses dans son rôle de Julia; mais l'intelligence de ce genre de musique lui a fait complétement défaut. Roger lui-même, si consciencieux et si passionné pour la musique des maîtres, n'a pas rendu le rôle de Licinius avec tout le succès désirable. En somme, c'est une partie à recommencer. Mais ce n'est pas tout de monter un chef-d'œuvre; il faut un public pour le comprendre, et, pour le moment, ce public n'existe pas en France.

La partition de la *Vestale* fut proposée par le jury nommé par Napoléon, pour un des prix décennaux de 10,000 fr., et le poëme de Joüy fut également admis pour un prix de 5,000 fr. Les contestations auxquelles donnèrent lieu les décisions du jury décidèrent l'empereur à ne pas distribuer les récompenses proposées.

L'opéra de la *Vestale* eut un autre genre de succès. Sans parler de la parodie qu'en fit l'auteur lui-même, et qui réussit sur le théâtre du Vaudeville, nous rappellerons le spirituel pot-pourri de Désaugiers, qui eut un succès populaire.

VESTALE (LA), opéra italien, musique de Puccita, représenté à Londres en 1809.

VESTALE (LA), opéra-seria, musique de Generali, représenté à Trieste en 1816.

VESTALE (LA), opéra allemand, musique de C. Guhr, représenté à Cassel vers 1817.

VESTALE (LA), opéra italien, musique de J. Pacini, représenté à Plaisance en 1830, et à Barcelone en 1841.

VESTALE (LA), opéra-séria en trois actes, musique de Mercadante, représenté sur le Théâtre-Royal italien le 23 décembre 1841. Le sujet de la pièce est le même que celui de l'opéra de Spontini; mais quelques incidents diffèrent et le dénoûment est conforme à la coutume barbare de la religion des Romains. La vestale est enterrée vivante. Son amant, Decio, veut tuer le grand-prêtre et se tue lui-même. Quoique la tragédie se déroule jusqu'au bout dans toute son horreur, la musique a un caractère moins dramatique que celle de l'opéra français. La scène s'ouvre par un chœur de vestales : *Salve, salve*, d'un effet gracieux. La vestale Emilia, et sa confidente Giunia, chantent ensuite un duetto : *Di conforto un raggio*, parfaitement écrit pour les voix. Le chœur triomphal et la marche manquent de grandeur. C'est pendant le couronnement du triomphateur que Decio apprend que celle qu'il aime est vestale. Cette scène amène le finale du premier acte, qui débute par un andante admirable : *Quanto mi cinge*. La mélodie, d'un style noble et pathétique, est traitée en sep-

tuor avec une ampleur et une richesse d'effets qui en font un chef-d'œuvre. L'introduction du second acte offre un quatuor instrumental d'une sonorité très-dramatique et telle, qu'on en entend rarement d'aussi expressive. Le basson, le hautbois, la flûte, auxquels viennent se joindre les notes les plus graves de la clarinette, ont été choisis par le compositeur pour rendre sa pensée. La prière de la vestale : *Giunia se fine al cielo ascendere*, est distinguée et touchante. Le feu s'est éteint ; le grand-prêtre, accompagné des vestales, entre en scène et chante un air avec chœurs d'un effet saisissant : *Versate amare lagrime*. Le finale a paru un peu monotone. Au troisième acte, le morceau le plus saillant est l'air chanté par Tamburini : *Se non potra la vittima*. Les chœurs sont généralement bien traités, et l'orchestration témoigne du goût et de la science du respectable directeur du Conservatoire de Naples. Mme Grisi et Albertazzi ont interprété avec talent les rôles de la vestale et de Giunia ; Mario, Morelli et Tamburini, ceux de Decio, du grand-prêtre et de Publio. On regrette que dans un ouvrage de cette importance, Mercadante n'ait fait chanter à la vestale ni air ni cavatine, pas même la prière, que sa qualité et sa situation rendaient inévitable. Peut-être faut-il attribuer à cette lacune, à ce manque d'intérêt vocal du premier rôle, le peu d'empressement des directeurs à faire entendre un des meilleurs ouvrages du répertoire italien.

VETERAN TAR (*le Vieux matelot*), opéra-comique, musique de Samuel Arnold, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1801.

VETTER DAMIEN (*le Cousin Damien*), musique d'Eulenstein, représenté à Vienne vers 1800.

VEUF DU MALABAR (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Siraudin et Adrien-Robert B... (Charles Basset), musique de Doche, représenté à l'Opéra-Comique le 27 mai 1846. Les auteurs du livret se sont bien gardés d'introduire dans la pièce les déclamations sentimentales de la tragédie de Lemière. Il s'agit d'un joaillier français nommé Laverdurette, époux de l'Indienne Djina, jeune coquette qui emploie tous les moyens pour forcer son mari à la conduire en France. Ne pouvant y réussir, elle feint de se noyer pour contraindre son époux à se tuer sur sa tombe, selon une coutume du pays, imaginée par les législateurs de l'Opéra-Comique. Laverdurette sauve sa vie en offrant une cassette de pierreries à un magistrat ; mais c'est sa propre femme qui, sous la robe et le capuchon de ce magistrat, reçoit le cadeau et se charge de dérober le veuf aux conséquences de son veuvage. Tous deux s'embarquent, et l'incognito de Djina ne cesse sans doute que quand elle a touché le sol français, ce paradis si désiré. La musique n'offre guère que des couplets d'une mélodie franche et assez jolie. Ce petit ouvrage a été bien joué par Ricquier, Sainte-Foy, Chaix et Mme Henri Potier.

VEUVE AMÉRICAINE (LA), opéra-comique en deux actes, musique de Lebrun, représenté au théâtre Montansier en 1799.

VEUVE GRAPIN, opérette en un acte, paroles de M. Deforges, musique de M. de Flottow, représentée aux Bouffes-Parisiens le 21 septembre 1859. C'est une jolie pièce, accompagnée d'une musique agréable et légère. Elle a été jouée à Berlin dans le mois de février 1861, avec beaucoup de succès.

VEUVE INDÉCISE (LA), parodie en un acte de la *Veuve coquette*, sur un canevas de Vadé, avec des ariettes, musique de Duni, représentée à la foire Saint-Laurent le 24 septembre 1759.

VEUVE PRUDENTE (LA), opéra allemand, musique de Lasser, représenté à Munich en 1792.

VIAGGIATORI (I) [*les Voyageurs*], opéra italien en trois actes, musique de Leo (Leonardo), représenté sur le théâtre de l'Académie royale de musique le 12 février 1754. La troupe italienne, dont le séjour en France, pendant les deux années 1752 et 1753, eut une influence si heureuse sur le caractère des œuvres lyriques, représenta environ douze opéras. A l'exception de la *Serva padrona* de Pergolèse, ce n'étaient pas des chefs-d'œuvres. Cependant la musique de Ciampi, de Latilla, de Jomelli, de Leo dut faire ouvrir bien des oreilles.

VIAGGIATORI FELICI (I) [*les Heureux voyageurs*], opéra italien, musique de Piccini, représenté à Naples vers 1776.

VIAGGIATORI FELICI (I), opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Londres en 1782.

VIAGGIATORI FELICI (I), opéra-buffa,

musique de Parenti, représenté à Venise vers 1785.

VIAGGIATORI RIDICOLI (I), opéra-buffa, musique de A. Mazzoni, représenté à Parme en 1756.

VIAGGIATORI RIDICOLI (I), opéra italien, musique de Perillo, représenté à Venise en 1761.

VIAGGIATORI RIDICOLI (I), opéra italien, musique de Gassmann, représenté à Vienne en 1769.

VIAGGIATORI RIDICOLI (I), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1772.

VIAGGIATORI RIDICOLI (I), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Naples vers 1800.

VIAGGIATRICE DI SPIRITO (LA) [*la Voyageuse femme d'esprit*], opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1781.

VIAGGIO A REIMS (IL) **OSSIA L'ALBERGO DEL GIGLIO D'ORO** [*le Voyage à Reims ou l'Auberge du lis d'or*], opéra italien en un acte, livret de Balocchi, musique de Rossini, représenté à Paris sur le Théâtre-Italien le 19 juin 1825. Rossini, alors engagé avec le ministère de la maison du roi, composa cet opéra de circonstance à l'occasion du sacre de Charles X. La disposition des esprits était favorable et la musique charmante; aussi *Il viaggio à Reims* fut très-applaudi. L'élite des chanteurs contribuait à la beauté de l'exécution; c'étaient Mmes Pasta, Cinti, Schiassetti, Mombelli, Amigo, Dotti, Rossi, MM. Levasseur, Zucchelli, Pellegrini, Graziani, Auletta, Donzelli, Bordogni et Scudo. Les richesses de cet ouvrage auraient peut-être été perdues pour la postérité si elles n'avaient passé de la scène italienne à l'Académie royale de musique. Trois ans plus tard, en 1828, la musique de *Il viaggio à Reims* reparaissait dans le *Comte Ory*, escortée de nouvelles et remarquables compositions.

VIALA (AGRICOLA) ou **LE HÉROS DE LA DURANCE**, opéra-comique en un acte, paroles de Fillette-Loreaux, musique de Berton, représenté à Feydeau le 9 octobre 1794.

VICENDE AMOROSE (LE) [*les Vicissitudes amoureuses*], opéra italien, livret de Pallavicino, musique de Bertoni, représenté à Venise en 1760.

VICENDE D'AMOR E DI FORTUNA (*les Vicissitudes de l'amour et de la fortune*), opéra italien, livret de Pallavicino, musique de divers auteurs, représenté sur le théâtre de Saint-Fantime, à Venise, en 1710. Cette pièce est la même que celle qui fut jouée sous le titre de *Tiberio, imperatore d'Oriente*, avec la musique de Gasparini, sur le théâtre de Sant' Angiolo, à Venise, en 1702.

VICENDE D'AMORE (LE), opéra italien, livret de Pallavicino, musique de P. Guglielmi, représenté à Rome en 1784.

VICENDE D'AMORE (LE), opéra italien en deux actes, musique de J.-N. Hummel, représenté à Vienne vers 1800.

VICENDE DELLA SORTE (LE) [*les Vicissitudes du sort*], opéra italien, musique de Piccini, représenté à Naples en 1762.

VICTIME DES ARTS (LA), opéra-comique en deux actes, paroles de M. d'Estourmel, musique de Nicolo Isouard, Solié et Berton fils, représenté à l'Opéra-Comique le 27 février 1811.

VICTOIRE DE DAVID DANS LA VALLÉE DES CHÊNES (LA), drame lyrique, musique de Rolle (Henri), représenté à Leipzig en 1776.

VICTOR, opéra dont le premier acte a été composé par Schiefferdecker, et les deux autres par Mattheson et Bronner, représenté à Hambourg en 1702.

VIE POUR LE CZAR (LA), opéra russe, paroles du baron de Rosen, musique de Gliuka, représenté sur le grand théâtre de Saint-Pétersbourg, le jour de son inauguration, le 7 décembre 1836. Grand succès dû en partie à l'esprit national. Nous en avons entendu l'ouverture, qui n'est pas sans mérite; mais l'harmonie en est un peu confuse.

VIEIL ÉTUDIANT (LE), opéra, musique de Maltiz, représenté au théâtre Kœnigstadt vers 1820.

VIEILLARD AMOUREUX (LE), opéra, musique de L.-C. Moulinghem, représenté en province vers 1810.

VIEILLE (LA), opéra-comique en un acte et en prose, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique de M. J. Fétis, représenté à l'Opéra-Comique le 14 mars 1826. Je n'ai pu me procurer le livret de cet ouvrage; mais, d'après le texte des morceaux de la

partition, on comprend qu'il s'agit dans la pièce d'un jeune officier français nommé Emile de Vercigny, qui, pour se soustraire peut-être aux rigueurs d'un exil en Sibérie, épouse une vieille femme russe, la comtesse de Xénia; mais, comme on l'a vu depuis dans la *Fanchonnette*, la vieille bienfaitrice se trouve être au dénoûment une jeune femme charmante. L'ouverture, très-développée, a été écrite avec la correction qu'on devait attendre d'un musicien qui, déjà à cette époque, se livrait à l'étude la plus approfondie des éléments harmoniques de la composition. Le chœur des domestiques, dans l'introduction, est beaucoup trop long; le duo qui suit: *Doux souvenir de la patrie*, est d'un joli effet. Nous signalerons encore un trio et un quatuor bien traités. Cet ouvrage a été chanté par Lemonnier, Huet, Firmin et Mme Pradher.

VIEILLESSE D'ANNETTE ET LUBIN (LA), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, paroles de Bertin d'Antilly, musique de Chapelle, représentée aux Italiens le 1er août 1789. C'est le seul ouvrage de ce musicien qui ait eu du succès. Annette et Lubin n'avaient que vingt-sept ans lorsqu'ils moururent de vieillesse, tant on vieillit vite au théâtre. Favart les avait mis sur la scène en 1762, dans une pièce qui eut beaucoup de succès et dont le sujet avait été pris dans un conte de Marmontel.

VIENNOIS À BAGDAD (LES), vaudeville, musique de Drechsler (Joseph), représenté à Vienne vers 1815.

VIERJAEHRIGE POSTEN (DER) [*le Poste de quatre années*], opéra allemand, musique de Truhn, représenté au théâtre Royal de Berlin en 1833.

VIERJAEHRIGE POSTEN (DER) [*le Poste de quatre années*], opéra allemand, musique de Reinelt, représenté à Cologne en 1850.

VIEUX CHASSEUR (LE), opéra allemand, musique de Stefani, représenté à Varsovie en 1808.

VIEUX CHÂTEAU (LE) ou **LA RENCONTRE**, opéra-comique en trois actes, paroles d'Alexandre Duval, musique de Della-Maria, représenté à Feydeau le 15 mars 1798. C'est une pièce assez plaisante et qui pouvait réussir, mais la musique du compositeur marseillais était devenue bien pauvre.

VIEUX CHÂTEAU (LE), opéra-comique en un acte, musique de Vander Doës, représenté au théâtre de La Haye vers 1850.

VIEUX DE LA MONTAGNE (LE), opéra en quatre actes, musique de Blangini. Cet ouvrage, écrit pour l'Opéra, n'a pas été représenté.

VIEUX DE LA MONTAGNE (LE), opéra italien, musique de Cagnoni, représenté au théâtre Carignan, à Turin, en 1860, puis à Milan le 5 septembre 1863, avec Prudenza, le baryton Cotogni et la Palmieri.

VIEUX ESPRIT DANS LE MONDE NOUVEAU (LE), opéra allemand, musique de Volkert, représenté à Leopoldstadt en 1821.

VIEUX FOUS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Ségur jeune, musique de Ladurner, représenté à Feydeau le 16 janvier 1796. Les journaux du temps en louèrent le chant facile et trouvèrent que l'auteur avait fait preuve, dans les accompagnements, d'une connaissance profonde de l'harmonie. Il faut remarquer que le public de ce temps s'y connaissait fort peu.

VIEUX HOMME LIBRE, opéra allemand, musique d'André (Jean), représenté à Berlin en 1780.

VIEUX PRIX DE ROME (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Charles Potier, musique de M. Henri Potier, représenté sur le théâtre de Beaumarchais le 21 juin 1849. Un vieux compositeur a écrit un opéra dont les personnages sont Thalie, Euterpe et les trois Grâces; mais il a attendu trente ans la représentation de son ouvrage; aussi n'en a-t-il pas gardé le moindre souvenir, et on le prend pour juge de sa musique. Il va sans dire qu'il finit par la trouver charmante, mais seulement lorsqu'on lui apprend qu'il en est l'auteur. L'idée était assez piquante et a été traduite avec grâce par la muse légère de M. Henri Potier.

VIGILANZA DELUSA (LA) [*la Vigilance en défaut*], opéra italien, musique de Mazza, représenté à Turin en 1827.

VIGNE DE NABOTH (LA), mélodrame, musique de Reutter (Romain), bénédictin bavarois, représenté au Gymnase d'Amberg en 1781.

VIGNERONS ET CHANTEUR, opéra-comique en un acte, texte arrangé par M. Lyser sur la musique de Mozart, représenté à Hambourg en mars 1856.

VILLAGE DANS LES MONTAGNES (LE), opéra allemand, musique de Weigl, représenté au théâtre de Léopoldstadt vers 1814.

VILLANA AL CIMENTO [*la Villageoise dans l'embarras*], farce italienne, musique de Generali, représentée à Rome en 1801.

VILLANA CONTESSA (LA) [*la Paysanne comtesse*], opéra italien, musique de Rossi (Lauro), représenté au théâtre de Como vers 1834.

VILLANA RICONOSCIUTA (LA) [*la Paysanne reconnue*], opéra italien, musique de Cimarosa, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1783.

VILLANELLA DI MISNIA (LA), opéra allemand, musique de Seydelmann, représenté à Dresde en 1784.

VILLANELLA DI SPIRITO (LA), opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Rome en 1787.

VILLANELLA FORTUNATA (LA), opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Turin dans l'automne de 1804.

VILLANELLA RAPITA (LA) [*la Paysanne enlevée*], opéra italien, musique de Neri-Bondi, représenté à Florence vers 1798.

VILLANELLA RAPITA (LA), opéra italien, livret de Ferrari, musique de Bianchi, représenté en Italie vers 1785. Cet ouvrage fut joué au théâtre de Monsieur (Feydeau) le 5 juin 1789, et repris en 1804 et en 1807.

VILLANELLA RAPITA (LA), opéra italien, musique de Ferrari (Jacques-Godefroi), représenté à Londres en 1797.

VILLANELLA RAPITA (LA), opéra italien, musique de Palione, représenté à Rome vers 1804.

VILLANELLA SEMPLICE (LA), opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Rome vers 1810.

VILLANO AL GOVERNO (IL) **OSSIA AMORE AGUZZA L'INGEGNO**, opéra italien, musique de Marinelli, représenté à Naples vers 1791.

VILLANO GELOSO (IL), opéra italien, musique de Naumann, représenté à Dresde vers 1774.

VILLANO IN AUGUSTIE (IL), opéra italien, musique de Fioravanti (Valentin), représenté à Naples vers 1806.

VILLEGIATRICI RIDICOLE (LE), opéra italien, musique de Buroni, représenté à Venise en 1764.

VILLEGIATURA (LA), opéra italien, musique de Piccini, représenté à Naples en 1762.

VILLEGIATURA (LA), opéra italien, musique de Perillo, représenté à Venise en 1769.

VILLEGIATURA (LA), opéra-bouffe en trois actes, musique de Giacomo Marulli, représenté au Teatro-Nuovo de Naples en juillet 1857.

VINCESLAO, opéra italien, musique de Boniventi, représenté à Turin en 1721.

VINCESLAO, opéra italien, musique de Pampani, représenté à Naples en 1752.

VINCITOR DI SE STESSO (IL) [*le Vainqueur de soi-même*], opéra italien, livret d'Antonio Zanibon, musique de Fiorillo (Ignace), représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1741.

VINCITOR GENEROSO (IL), opéra italien, livret de Francesco Briani, musique de Lotti, représenté à Venise en 1718.

VINCITOR MAGNANIMO IN TITO QUINTO FLAMINIO (IL), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à Vienne en 1678.

VINCLINDA, opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1834.

VINDICE LA PAZZIA DELLA VENDETTA, opéra italien, livret de Pedoni, musique de Polani, représenté sur le théâtre de Saint-Fantime, à Venise, en 1707.

VINETA, opéra italien, musique de M. Richard Wuerst, représenté à Manheim en juillet 1864.

VINTAGERS (THE) [*les Vendangeurs*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Londres en 1809.

VIOLENZA E COSTANZA, opéra-buffa, musique de Mercadante, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1819.

VIOLETTA, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Naples en août 1856, sans succès.

VIOLETTA, opéra en quatre actes, livret traduit de l'italien par M. Ed. Duprez, musique de Verdi, représenté au Théâtre-Lyri-

que le 27 octobre 1864. M. Piave, l'auteur du livret italien, avait déjà traduit la pièce de M. Alexandre Dumas fils, la *Dame aux camélias* (voir la *Traviata*).

VIOLETTE (LA), opéra-comique en trois actes, musique de Carafa et Leborne, représenté à l'Opéra-Comique le 7 octobre 1828. Le livret a été écrit par Planard, d'après le roman du comte de Tressan, intitulé : *Gérard de Nevers*. Tout en applaudisssnt à la facilité mélodique du compositeur, on peut lui reprocher d'avoir laissé, dans cet ouvrage, trop de traces de négligence. Un des motifs de la *Violette* a servi de thème à des variations brillantes, composées pour le piano par Henri Herz ; ces variations ont fait le tour du monde. On ne connaît plus depuis longtemps l'opéra que par le morceau de piano.

VIOLETTE, opéra suédois en trois actes, musique de Behrens, de Hambourg, représenté à Stockholm en février 1855.

VIOLON DE CRÉMONE (LE), opéra-comique, musique de M. Camille Durutte, représenté à Metz le 10 mars 1865.

VIOLON ENCHANTÉ (LE), opéra en un acte, musique de M. Deldevez (inédit).

VIOLONEUX (LE), opérette, paroles de MM. Mestepès et Chevalet, musique de M. Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens en août 1855. Cette pièce est amusante ; on a remarqué les couplets de Berthelier : *Conscrit, conscrit, je suis conscrit;* la ronde du violoneux, chantée par Darcier, et le duo du militaire, par cet artiste et Mlle Schneider.

VIRGIN OF THE SUN (*la Vierge du Soleil*), opéra anglais, musique de Bishop, représenté à Londres en 1812.

VIRGINE DEL SOLE (LA) [*la Vierge du Soleil*], opéra italien, musique de Bianchi, représenté à Venise en 1786.

VIRGINE DEL SOLE (LA), opéra italien, musique de Tritto, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en 1790.

VIRGINIA, opéra italien, musique d'Albertini, représenté à Rome en 1786.

VIRGINIA, opéra italien, musique d'Andreozzi, représenté au théâtre Argentina, à Rome, en 1787.

VIRGINIA, opéra italien, musique de Federici, représenté à Rome en 1809.

VIRGINIA, opéra italien, musique de Casella (Pierre), représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1812.

VIRGINIA, opéra italien, musique de Miro, représenté à Lisbonne en 1840.

VIRGINIA, opéra italien, musique de Nini, représenté à Gênes en 1843.

VIRGINIA, opéra de Vaccaj, représenté sur le théâtre Apollo, à Rome, dans le mois de février 1845.

VIRGINIA, opéra italien, musique de Petrella, représenté à San-Carlo, à Naples, le 23 juillet 1801.

VIRGINIE, mélodrame, musique de Raphaël, représenté à Vienne vers 1794.

VIRGINIE, grand opéra en trois actes, musique de Seidelmann, représenté au théâtre de Breslau en 1839.

VIRGINIE, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Desaugiers aîné, musique de Berton, représenté à l'Académie royale de musique le 11 juin 1823. C'était le quarante-septième ouvrage dramatique de ce fécond compositeur. Il renfermait encore quelques parties intéressantes sous le rapport de l'harmonie.

VIRGINIO CONSOLO (IL) (*le consul Virginius*), opéra italien, livret de Matteo Noris, musique d'Antonio Zamettini, représenté sur le théâtre de Sant' Angiolo, à Venise, en 1704.

VIRIATE, opéra italien, livret de Métastase, musique d'Adolphe Hasse, représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, en 1739.

VIRIATE, opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1762.

VIRTÙ CORONATA (LA), opéra italien, musique de Keiser, représenté à Hambourg en 1714.

VIRTÙ DEGLI STRALI D'AMORE (LA) [*la vertu des flèches de l'Amour*], opéra italien, livret de Faustini, musique de Cavalli, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1642.

VIRTÙ FRA I NEMICI (LA), opéra italien, livret de D. Giambatista Abati, musique de Boniventi, représenté sur le théâtre de San-Mosè, à Venise, en 1718.

VIRTÙ REGIE (LE), divertissement poétique et musical, livret de Niccolò Minato, musique d'Antonio Draghi, représenté à

Vienne, pour le jour de naissance de Joseph Ier, en 1695.

VIRTÙ SUBLIMATA DAL GRANDE (LA) OVVERO IL MACEDONE CONTINENTE, opéra italien, livret d'Aurelio Aurelj, musique de Marc-Antonio Ziani, représenté sur le théâtre du Canal royal, à Venise, en 1683. Ce drame musical fut représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, sous le titre d'*Alessandro Magno in Sidone,* en 1697.

VIRTÙ TRIONFANTE DELL' AMORE E DELL' ODIO (LA), opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Ziani, représenté sur le théâtre de San-Salvatore, à Venise, en 1691.

VIRTÙ TRIONFANTE DI AMORE VENDICATIVO (LA), opéra pastoral, livret de Pedoni, musique de Polani, représenté sur le théâtre de Saint-Fantime, à Venise, en 1708.

VIRTÙ TRIONFANTE DELL' ODIO E DELL' AMORE (LA), opéra italien, musique de Scarlatti, représenté à la cour de Naples en 1716.

VIRTUOSA ALLA MODA (LA), opéra italien, musique de Caruso, représenté au printemps, à Florence, en 1777.

VIRTUOSA IN MARGELLINA (LA), opéra italien, musique de P. Guglielmi, représenté à Venise en 1774.

VIRTUOSE RIDICOLE (LE), opéra italien, musique de Galuppi, représenté à Venise en 1752.

VIRTUOSE RIDICOLE (LE), opéra-buffa, musique de Paisiello, représenté à Parme vers 1765.

VIRTUOSI (I), farce italienne, musique de J.-S. Mayer, représenté à Saint-Luc de Venise en 1801.

VIRTUOSI A BARCELLONA (I) [*les Comédiens à Barcelone*], opéra italien, musique de Sinico, représenté à Venise en 1842.

VIRTUOSI AMBULANTI (I) [*les Comédiens ambulants*], opéra-buffa en deux actes, livret imité de la pièce française de Picard, par Balocchi, musique de Fioravanti, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Impératrice le 26 septembre 1807. La pièce n'offre qu'un intérêt médiocre. Un voyageur a été détroussé par des voleurs, qu'un dragon a mis en fuite. Une valise est restée sur la route : c'est celle du voyageur. Le dragon l'emporte pour la déposer chez le juge de paix. Il rencontre un sien cousin nommé Bellarosa, qui s'est fait comédien, et il s'engage dans sa troupe. Ce Bellarosa a une valise exactement semblable à celle du voyageur, mais au lieu de contenir de l'argent, elle ne renferme que le répertoire de la troupe. Les acteurs arrivent à Beaugency pour y donner une représentation. On les prend pour des brigands; on avertit le greffier du juge de paix, qui, en présence de la valise accusatrice, veut faire pendre les pauvres comédiens ou tout au moins les mettre en prison. Le voyageur volé arrive et le dragon aussi. L'innocence des *virtuosi* est proclamée et le greffier les invite à venir dîner chez lui. Il y a dans la pièce l'éternelle scène de rivalité et de querelle entre les deux chanteuses. Il y a loin de l'habileté de Fioravanti à la verve de Cimarosa. Cependant la partition des *Virtuosi ambulanti* est intéressante. L'ouverture offre un joli allegretto en si bémol. La scène de déclamation de Bellarosa est traitée avec esprit. La canzone d'Uberto, le dragon, a eu du succès. Nous signalerons particulièrement le finale du premier acte et, dans le second, l'air de basse de Bocchindoro : *Adorata excelsa ;* le terzetto : *Stiamo attente*, chanté par Rosalinda, Lauretta et Bellarosa, et l'air scénique de Rosalinda : *Ah barbari fermate.* L'instrumentation et la disposition des ensembles témoignent de l'habileté consommée du fécond compositeur.

VIRTUOSI TEATRALI (I), opéra-bouffe italien, musique de Schoberlechner, représenté à Florence en 1814.

VIRTUOUS WIFE (THE) [*la Femme vertueuse*], opéra anglais, musique de Purcell, représenté à Londres en 1680.

VISIONARI (I), opéra italien, musique de Gherardesca, représenté à Lucques en 1765.

VISIONARI (I), opéra italien, musique d'Anfossi, représenté au théâtre Delle-Damme, à Rome, en 1771.

VISIONARI (I), opéra italien, musique d'Astaritta, représenté à Venise en 1772.

VISIONARI (I), opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1794.

VISIONNAIRE (LE), opéra-comique, musique de Volkert, représenté à Léopoldstadt en 1810.

VISIONNAIRE (LE), opéra-comique en un

acte, paroles de Lorin et Perrot, musique de Hignard, représenté sur le théâtre de Nantes le 18 janvier 1851.

VISITANDINES (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Picard, musique de Devienne, représenté à Feydeau le 7 juillet 1792. On ajouta un troisième acte, mais il fut supprimé. Cette pièce a dû sa célébrité aux circonstances. Les *Visitandines* eurent la vogue jusqu'à l'époque où ce genre de sujets fut interdit au théâtre. Le livret offre quelques scènes fort comiques; mais presque partout l'invraisemblance le dispute au mauvais goût. On n'y rencontre aucune situation de nature à émouvoir le spectateur. Le livret du *Domino noir* a été mieux conçu sous ce rapport par M. Scribe pour le compositeur. La méprise du valet prenant un couvent pour une auberge, le coup de cloche des matines étouffant la voix de l'amant qui veut chanter une romance, la scène des deux ivrognes, contribuèrent au succès de l'ouvrage. Quand on relit la partition des *Visitandines*, on ne peut qu'attribuer aux idées du temps et au choix du sujet le long succès de cet ouvrage. La musique en est plate, commune, sans caractère. Ce sont des airs de vaudeville, des passe-partouts. Si on en excepte la romance d'Euphémie, chantée avec accompagnement de harpe :

Dans l'asile de l'innocence,
Amour, pourquoi m'embraser de tes feux?
Eloigne-toi; la froide indifférence
Doit seule régner dans ces lieux.

qui pourrait supporter aujourd'hui les paroles et la musique du rondeau de Belfort : *Enfant chéri des dames*, de l'air *Qu'on est heureux de trouver en voyage*, chanté par Frontin, et des couplets du père Hilarion : *Un soir de cet automne?* Les *Visitantines* ont reparu à l'Opéra-Comique après la Restauration sous le titre de *Pensionhat de jeunes demoiselles*, le 5 mars 1825, retouchées par Vial, et à l'Odéon sous celui-ci : *les Français au sérail*, le 28 juin 1825, retouchées encore par Hyacinthe Albertin. Le rôle de Frontin a été chanté par Martin. Le *Pensionnat* a été repris au Théâtre-Lyrique le 11 février 1852.

VITA D'UN GIOCATORE (LA) [*la Vie d'un joueur*], opéra italien, musique de Raimondi, représenté à Naples vers 1833.

VITTORE PISANI, opéra italien en trois actes, livret de Piave, musique de Peri, représenté à Constantinople dans le mois de janvier 1861, et au théâtre Carignan, à Turin, en septembre 1862. La signora Galli a chanté le principal rôle.

VITTORIA D'IMENEO, opéra-ballet, paroles et musique de Ferrari, représenté pour les noces de François d'Este, duc de Modène, avec la princesse Vittoria Farnèse en 1648.

VITTORIA DELLA FORTEZZA (LA), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique de Draghi (Antoine), représenté à la cour de Vienne en 1687. C'est l'introduction d'un ballet exécuté en l'honneur de l'impératrice, femme de Léopold Ier.

VITTORIA NELLA COSTANZA (LA), opéra italien, livret de Passerini, musique de Boniventi, représenté sur le théâtre de Sant' Angiolo de Venise en 1702.

VIVANDIÈRES DE LA GRANDE ARMÉE (LES), opérette en un acte, paroles de MM. de Forges et Jaime fils, représentée aux Bouffes-Parisiens le 6 juillet 1859.

VIZIO DEPRESSO, E LA VIRTÙ CORONATA, OVVERO L'ELIOGABALE RIFORMATO (IL) [*le Vice puni et la vertu récompensée*], opéra italien, livret d'Aurelio Aurelj, musique de Orgiani, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1686.

VOCE MISTERIOSA (LA) [*la Voix mystérieuse*], opéra italien, musique de J. Mosca, représenté à Turin en 1823.

VOGLIA DI DOTE E NON DI MOGLIE (*Il veut la dot sans la femme*), opéra italien, musique de Dussek (François-Benoît), représenté à la Scala de Milan vers 1795.

VOGLIA DI DOTE E NON DI MOGLIE, opéra italien, musique de Coccia, représenté à Ferrare en 1810.

VOITURES VERSÉES (LES), opéra-comique en deux actes, paroles de Dupaty, musique de Boieldieu, représenté à Feydeau le 29 avril 1820. L'auteur a fait un livret d'opéra du vaudeville intitulé : le *Séducteur en voyage*, représenté au Vaudeville le 4 décembre 1806. La pièce est assez amusante et fournit très-bénévolement des prétextes à des airs et à des duos. La musique est tout à fait gracieuse et charmante. Martin triomphait dans l'air : *Apollon toujours préside au choix de mes invités*, et dans le duo : *O dolce concento*, variations ingénieusement brodées sur le motif : *Au clair de la lune.*

VOITURIN (LE), opérette, paroles et mu-

sique de Hervé, représentée sur le théâtre Debureau, aux Champs-Elysées, en septembre 1858. Joué par l'auteur.

VOIX DU CŒUR (LA), opéra-comique en un acte, musique de Pixis, représenté au théâtre royal de Berlin dans le mois de janvier 1836. Le rôle principal a été chanté par Mlle Francilla Pixis.

VOIX HUMAINE (LA), opéra en deux actes, paroles de Mélesville, musique de G. Alary, représenté à l'Opéra le 30 décembre 1861. La donnée du livret est ridicule. Il y est question d'un organiste amoureux qui compte sur l'effet du jeu de voix humaine de son instrument pour arriver à la gloire et à la possession de l'objet aimé. Un rival, en empêchant le mécanisme de l'orgue, veut le priver de ces avantages. La ruse est découverte et l'organiste triomphe. Le jeu de voix humaine est remplacé par celle d'une femme cachée dans le buffet. On ne conçoit pas qu'on puisse faire parade de tant de puérilité. La musique a été impuissante à faire vivre cet opéra. Il a été chanté par Marié, Coulon, Roudil, Dulaurens, Mlles de Taisy et Laure Durand. Il a eu treize représentations.

VOLAGE ET JALOUX, opéra-comique en un acte, paroles de Thomas Sauvage, musique de Rosenhain, représenté à Bade le 3 août 1863. C'est une pièce à deux personnages dans laquelle on distingue l'ouverture, une tyrolienne, une romance pour ténor, et deux duos. Les rôles ont été chantés par Fromant, Mme Faure-Lefebvre.

VOLEURS DES VOSGES (LES) ou **LA MAISON ISOLÉE**, opéra-comique en un acte, représenté au théâtre des Folies-Dramatiques le 6 mai 1832. C'est la reprise de l'opéra de Dalayrac réduit en un acte.

VOLEUR DE POMMES (LE), opéra-comique, musique de Jost, représenté à Vienne vers 1780.

VOLEUR DE POMMES (LE), opéra-comique, musique de F.-J. Haydn, représenté à Berlin en 1791.

VOLEUR DE POMMES (LE), opéra allemand, paroles de Breszner, musique de Bierey, représenté à Breslau vers 1809.

VOLOGESO, opéra italien, musique de Sala, représenté à Rome en 1737.

VOLOGESO, opéra italien, musique de Sacchini, représenté à Parme en 1772. L'héroïque roi des Parthes a inspiré plusieurs compositeurs.

VOLOGESO, opéra italien, musique de Leo, représenté à Naples en 1744.

VOLOGESO, opéra italien, musique de Zoppi, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1756.

VOLOGESO, opéra italien, musique de Jomelli, représenté à Stuttgard vers 1764.

VOLOGESO, opéra italien, musique de Sarti, représenté à Parme en 1765.

VOLOGESO, opéra italien, musique de Rutini (Jean-Marc), représenté à Venise vers 1767.

VOLUBILE (LA), opéra-bouffe, musique de Asioli, représenté à Rome vers 1786.

VOTO DI JEFTE (IL) [*le Vœu de Jephté*], musique de Generali, représenté à Barcelone en 1833.

VOYAGE À LA COUR, opéra-comique en un acte, paroles de Marville, musique de Catrufo, représenté à Feydeau le 20 août 1825.

VOYAGE AUTOUR DE MA CHAMBRE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Duvert et Lausanne, musique d'Albert Grisar, représenté à l'Opéra-Comique le 12 août 1859. Cette pièce, dont le sujet n'a aucun rapport avec la délicieuse fantaisie littéraire de Xavier de Maistre, convient mieux au genre du Palais-Royal qu'à celui de l'Opéra-Comique. La musique est toujours élégante et habilement écrite. Joué par Couderc, Berthelier, Lemaire, Troy, Mlles Henrion et Prost.

VOYAGE DE MM. DUNANAN PÈRE ET FILS (LE), opéra-bouffon en deux actes et quatre tableaux, paroles de MM. Siraudin et Jules Moineaux, musique de M. Jacques Offenbach, représenté aux Bouffes-Parisiens le 22 mars 1862. La barcarolle : *A Venezia la bella*, a laissé quelques souvenirs.

VOYAGE DES CHANTEURS (LE) [*Saenger faht*], opérette en un acte, représentée au théâtre de Frédéric-Wilhelmstadt, à Berlin, en décembre 1852.

VOYAGE EN CHINE (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Labiche et Delacour, musique de M. François Bazin, représenté à l'Opéra-Comique le 9 décembre 1865.

VOYAGE IMPROMPTU (LE), opéra-comique en un acte, paroles d'Aubertin, Du-

mersan, musique de Pacini, représenté à Montansier le 5 avril 1866.

VOYAGES DE L'AMOUR (LES), ballet en quatre actes, avec un prologue, paroles de Labruère, musique de Boismortier, représenté par l'Académie royale de musique le 3 mai 1736. Cet ouvrage fut monté avec un grand luxe et interprété par des artistes célèbres. Le rôle de l'Amour était rempli par Jélyotte, celui de Daphné par Mlle Pélissier; les autres étaient répartis entre Chassé, Dun, Cuvillier, Tribou et Mlles Lemaire, Fel, Antier. Mlle Sallé parut dans la dernière entrée. Boismortier a composé beaucoup de musique; il n'en est rien resté qu'un motet religieux bien traité : *Fugit nox.*

VOYAGES DE VENDREDI (LES), opéra allemand, musique de Spindler, représenté à Breslau et à Vienne vers 1800.

VOYAGE INCOGNITO (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Castel, pseudonyme de Planard, musique de Gasse, représenté à Feydeau le 1er juillet 1819.

VRAIS SANS-CULOTTES (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Rezicourt, musique de Lemoyne, représenté à Feydeau le 12 mai 1794.

W

WAARENHÆNDLER VON SMIRNA (DER) [*le Marchand de Smyrne*], opéra allemand, musique de Holly, représenté à Berlin en 1775.

WADOU FIA (*le Fils du Désert*), opéra hongrois, musique de Doppler (Charles), représenté à Pesth en 1854.

WAHRWOLF (DER) [*le Loup-garou*], opéra allemand, musique de Strauss, représenté à Carlsruhe vers 1839, puis à Vienne.

WAFFENSCHMIED (DER) [*l'Armurier*], opéra allemand, musique de Lortzing, représenté au Théâtre-sur-la-Vienne le 30 mai 1846, sous la direction de l'auteur. Cet ouvrage a eu un grand succès en Allemagne.

WAHL DES HERCULES (DIE) [*le Choix d'Hercule*], opéra allemand, musique de Schweitzer, représenté à Gotha vers 1775.

WAISE UND DER MŒRDER (DIE) [*l'Orpheline et le meurtrier*], mélodrame allemand, musique de Seyfried, représenté à Vienne vers 1800.

WALDBLUME (*les Fleurs de la forêt*), opéra allemand, musique de Kittl, écrit à Prague vers 1850. Cet ouvrage paraît avoir été conçu dans le style de M. Wagner, dont M. Kittl a été le collaborateur. Ce compositeur est directeur du Conservatoire de Prague.

WALDEMAR, opéra allemand, musique de Weigl, représenté à Vienne vers 1824.

WALDER, opéra sérieux, musique de Benda, représenté à Gotha vers 1768.

WALDMAEDCHEN (DAS) [*la Fille des bois*], opéra allemand, musique de Weber, représenté à Munich en novembre 1800. C'est un ouvrage de la jeunesse du maître, alors âgé seulement de quatorze ans. Le public lui fit un accueil favorable; on le représenta à Vienne, à Prague, à Saint-Pétersbourg. Cependant, malgré ce succès précoce, Weber, mécontent de cette œuvre hâtive, la refit entièrement plusieurs années après, à Stuttgard, chez le prince Louis de Wurtemberg, et la fit représenter sous le nom de *Sylvana*.

WALDMÆNNER (DIE) [*les Sylphes*], opéra allemand, musique de Henneberg, écrit à Vienne vers 1815.

WALDMULLER'S MARGREL (*Marguerite, la meunière des bois*), drame lyrique, paroles de Rodenberg, musique de Marschner, représenté au théâtre de la Cour, à Hanovre, le 13 novembre 1855.

WALDRAF DER WANDERER (*Waldraf le voyageur*), opéra allemand, musique de P. Maschek, écrit à Vienne vers 1793.

WALK FOR A WAGER (*la Promenade par gageure*), farce anglaise, musique de J. Hart, représentée à Londres vers 1820.

WALLACE ou **LE MÉNESTREL ÉCOSSAIS**, drame lyrique en trois actes, paroles de Fontanes, dit de Saint-Marcellin, musique de Catel, représenté à l'Opéra-Comique le 24 mars 1817. La pièce est un mélodrame de la couleur la plus sombre et dénuée d'action. Elle a été refaite par M. de Saint-Georges

qui, tout en conservant le caractère général de l'ouvrage, a su y introduire quelques scènes intéressantes; elle fut représentée sous cette forme le 4 décembre 1844. La partition de *Wallace* est considérée comme la meilleure de Catel. Le sentiment dramatique y a de la puissance; la mélodie est franche; le style, qui est un peu froid, est toujours pur, élégant. Quant à l'harmonie, on peut dire qu'elle offre les formes les plus parfaites qu'on puisse imaginer. Les chants écossais sont d'une grande fraîcheur. L'orchestration se fait remarquer par un heureux emploi des instruments à vent. Le musicien Rifaut avait déjà retouché la partition du maître. Après lui, M. Boulanger fut chargé de la remanier encore pour la reprise de cet ouvrage, qui eut lieu en 1844. Il ajouta même des couplets, chantés par Mme Darcier, un air pour Hermann-Léon et un duo pour Mocker et Mme Darcier. Parmi les morceaux les plus remarquables de cet opéra, nous signalerons le magnifique duo en *si* mineur du dernier acte, entre Robert Bruce et Wallace : *La voix de la patrie*, et la romance de Wallace, qui est un chef-d'œuvre de sensibilité, de mélancolie et qui respire le plus tendre sentiment d'amour conjugal. Chollet a chanté avec succès cette belle romance dramatique.

WALMIRE ET GERTRUDE, opéra allemand, musique de Schaeffer (Charles), représenté sur le théâtre du prince d'Anhalt-Cœthen, à Pleiss, en 1798.

WALPURGISNACHT (*la Nuit de Walpurgis*), opéra allemand, musique de Weitzmann, représenté à Revel vers 1835.

WALPURGISNACHT (DIE), opéra allemand, musique de Schrœder, représenté à Berlin en 1847.

WANDA, opéra allemand, musique de Doppler, représenté à Pesth et au théâtre de la Cour, à Vienne, en octobre 1862. Le livret a été traduit du hongrois.

WANDERING BOYS (THE) [*les Garçons errants*], opéra anglais, musique de Bishop, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1814.

WANDERSCHAFT (DIE) [*la Promenade*], opéra allemand, musique d'Eulenstein, représenté à Vienne vers 1800.

WAS ERHLÆT DIE MANNER TREU (*Qu'est-ce qui peut rendre les maris fidèles*)? opéra allemand, musique de Ruprecht, représenté à Vienne vers 1795.

WASSERFALL IN FEINHEIN (DER) [*la Chute d'eau de Feinhein*], mélodrame, musique de Nidecki, représenté au théâtre de Léopoldstadt, à Vienne, en 1825.

WATERMAN (THE) [*le Batelier*], opéra-comique anglais, musique de Dibdin, représenté à Londres vers 1790. Ce petit ouvrage est rempli de mélodies charmantes.

WATWORT, mélodrame, musique de Fuss (Jean), représenté à Presbourg vers 1810.

WEBER'S BILD (*l'Image de Weber*), opéra allemand, musique de Taeglichsbeck, représenté au théâtre de Munich en 1823.

WEDDING NIGHT (*la Nuit des noces*), farce anglaise, musique de Samuel Arnold, représentée sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1780.

WEIBER VON WEINSBERG (*les Femmes de Weinsberg*, opéra allemand, musique de Conrad (Charles-Edouard), représenté à Leipzig en 1850.

WEIBER VON WEINSBERG (DIE) [*les Femmes de Weinsberg*], opéra allemand, musique de Schmidt (Gustave), représenté à Francfort-sur-le-Mein vers 1861.

WEINLESE (DIE) [*les Vendanges*], opéra allemand, musique de Beecke, représenté à Vienne vers 1785.

WELCHER IST DER RECHTE? (*Qui a raison?*), opéra-comique allemand, musique de Clasing, représenté à Hambourg en 1811.

WENZEL ou **LE MAGISTRAT DU PEUPLE**, drame lyrique en trois actes, paroles de Fabien Pillet, musique de Ladurner, représenté au Théâtre-National (Montansier) en 1794. C'est une pièce patriotique dont l'action se passe dans une petite ville sur les frontières de l'Allemagne. Un jeune officier français en est le héros; on arbore au dénoûment le drapeau tricolore. Cet opéra eut un succès de circonstance. Ladurner fut le professeur de piano de M. Auber et de l'excellent organiste Boély. Cette circonstance, plus que ses productions, assure à son nom une place dans l'histoire de la musique.

WER ANDERN EINE GRUBE GRÆBT, FÆLT SELBST HINEIN (*Celui qui tend un piége à autrui y est pris lui-même*), opéra allemand, musique de A. Müller, représente au théâtre de Josephstadt en 1824.

WERTER (IL), farce italienne, musique de Benvenuti, représentée au théâtre de Pise en 1811.

WERTER E CARLOTTA, opéra italien, musique de Puccita, représenté à Milan en 1804.

WERTHER, opéra italien, sujet emprunté au roman de Gœthe, musique de Raffaele Gentili, représenté à Rome en novembre 1862, et au théâtre de la Cannobiana, à Milan, en novembre 1864.

WERTHER ET CHARLOTTE, comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes, paroles de Dejaure, musique de Kreutzer, représentée aux Italiens le 1er février 1792. Le roman de Gœthe n'offre pas assez d'action pour être mis sur une scène lyrique; la description analytique des mouvements de la passion ne saurait convenir au compositeur dramatique. La musique de Kreutzer fut néanmoins appréciée; on remarqua particulièrement l'invocation à la nature, chantée sur des paroles imitées d'*Ossian*.

WHAT A BLUNDER! (*Quelle étourderie!*), opéra anglais, musique de Davy John, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1800.

WHIM OF THE MOMENT (THE) [*le Caprice du moment*), intermède musical anglais, composé pour les paroles et pour la musique par Dibdin, qui le jouait et le chantait seul. Ce fut en 1789 que cet artiste, doué d'une imagination vive et heureuse, écrivit *The whim of the moment*, pour une soirée qui eut lieu dans King-street. C'est dans cet ouvrage que se trouve la mélodie délicieuse *Poor Jack* (*Pauvre Jacques*), qui a eu autant de succès en France qu'en Angleterre, et dont bien peu de personnes connaissent l'origine britannique.

WHITE PLUME (THE) [*le Panache blanc*], opéra anglais, musique de Reeve, représenté à Londres en 1806.

WHO WANTS A WIFE? (*Qui veut une femme?*), mélodrame anglais, musique de Bishop, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1814.

WIEDERTÆUFER, ODER JOHANN VON LEYDEN (DIE) [*les Anabaptistes* ou *Jean de Leyde*], opéra romantique, musique de Alsdorf, représenté à Rootock et à Greisward dans les mois de juillet et d'août 1839.

WIENE-ZEITUNG (DIE) [*la Gazette de Vienne*), opéra allemand, musique de Gerl, attaché au théâtre de Schikaneder, à Vienne, vers 1794. Cet ouvrage a été représenté à Brünn.

WIENER SCHUSTERHUT (DER) [*le Chapeau du savetier de Vienne*], scène caractéristique, par Binder, représentée au théâtre de Josephstadt, à Vienne, vers 1840.

WIESZCZKA URZELLA (*la Vieille Ursule*), opéra polonais en trois actes, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1806.

WIFE OF TWO HUSBANDS (THE) [*la Femme à deux maris*], mélodrame, musique de Mazzinghi, représenté à Londres vers 1803.

WILDE JAGD (DIE) [*la Chasse sauvage*], opéra allemand, musique de Triebensée, représenté à Prague en 1832.

WILDFANG (DER) [*la Chasse*], opéra-comique, musique de Sussmayer, représenté à Vienne en 1798.

WILDDIEBE (DIE) [*les Braconniers*], opéra allemand, musique de J.-G. Nicolaï, écrit à Zwoll vers 1780.

WILDSCHÜTZ, ODER DIE STIMME DER NATUR (*l'Arquebusier* ou la *Voix de la nature*), livret tiré du *Rehbock* de Kotzebue, représenté à Leipzig le 31 décembre 1842.

WILLIAM AND ADELAÏDE, opéra anglais, musique de Bishop, représenté au Wauxhall, de Londres en 1831.

WILLIAM OF NORMANDY (*Guillaume de Normandie*), opéra anglais, musique de M. Georges-William Torrance, représenté à Dublin en 1858.

WILLIAM TELL (*Guillaume Tell*), opéra anglais, musique de Bishop, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1825.

WILMORE CASTLE (*le Château de Wilmore*), opéra anglais, musique de J. Hooke, représenté sur le théâtre de à Drury-Lane, à Londres, en 1800.

WINDERBLUME (DIE) [*l'Anémone*], opéra allemand, musique de Benoni, représenté à Vienne vers 1850.

WINZERFEST (*la Fête des Vendangeurs*), opéra danois en trois actes, musique de F.-L.-E. Kunzen, représenté à Copenhague en 1793.

WIRKUNG DER NATUR (DIE) [*la Force de la nature*], opéra allemand, musique de Fribertü, représenté à Passaw. Cet artiste était à Vienne, en 1770, en qualité de chanteur de la chapelle impériale.

WIRTH UND GAST (*Hôte et convive*), opéra-bouffe en deux actes, musique de Meyerbeer. Ce fut sous ce titre que Weber fit représenter à Dresde le second opéra écrit par le grand compositeur. Cet ouvrage avait été représenté au théâtre de la Cour, à Vienne, en 1813. Conçu dans la forme allemande, et avant que Meyerbeer n'allât subir l'influence italienne qui lui a été si favorable au point de vue de la mélodie et de la manière de traiter les voix, cet opéra, dont le véritable titre est : *Abimeleck* ou les *Deux califes*, éprouva une chute complète. *Felix culpa!* Elle décida Meyerbeer à partir pour Venise, où les premières notes qu'il entendit furent celles du *Tancredi* de Rossini ; ce furent autant de rayons de soleil qui vivifièrent les germes puissants de son génie.

WITIKIND, opéra allemand en deux actes, musique de Lobe, représenté à Weimar en 1821.

WITIKIND, opéra italien, musique de J. Niccolini, représenté à Venise vers 1829.

WITIKIND, opéra héroïque, musique de Wolfram, représenté à Vienne vers 1835.

WITTKAMPF IN OLYMPIA (DER) [*le Concours à Olympie*], opéra allemand, musique de Poissl, représenté à Munich vers 1810.

WITTWER UND WITTWE (*Veuf et Veuve*), petit opéra allemand, musique de Tost, représenté à Presbourg en 1795.

WIVE'S EXCUSE (THE) [*l'Excuse des Femmes*], pièce de Southern, musique de Finger, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1692.

WIZARD (THE) [*le Sorcier*], opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1815.

WLADIMIR, opéra allemand, musique de Bierey, représenté à Vienne le 25 novembre 1807.

WLASTA, opéra sérieux en quatre actes, musique de Geiger (Joseph), représenté à Vienne en décembre 1840.

WO PAYD THE RECKONING? (*Qui payera l'écot?*), intermède anglais, musique de Samuel Arnold, représenté sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, en 1795.

WOHLTHÆTIGE GENIUS (DER) [*le Génie bienfaisant*], opéra allemand, musique de Fischer (Antoine), représenté à Vienne vers 1805.

WONDERS IN THE SUN (THE), **OR THE KINGDOM OF BIRDS** [*les Merveilles dans le soleil* ou le *Royaume des oiseaux*], opéra anglais, musique de Draghi (Jean-Baptiste), représenté au théâtre de la Reine, dans Hay-Market, en 1706.

WOODMAN (THE) [*l'Homme des bois*], opéra-comique anglais, musique de Shield, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1791.

WOODMAN'S HUT (THE) [*la Cabane du bûcheron*], opéra anglais, musique de C.-E. Horn, représenté à Londres vers 1806.

WUCHERSCHÄTZE (DIE) [*les Impôts usuraires*], opéra-féerie allemand, musique de Hebenstreit, représenté sur le théâtre Léopoldstadt, à Vienne, en février 1837.

WUNDERBAREN LICHTER (DIE), opéra allemand en deux actes, musique de Nor, joué à Meiningen en 1833.

WUNDERIGEL (DER) [*le Hérisson merveilleux*], opéra-comique allemand, musique de Schœnebeck, représenté à Kœnigsberg en 1778.

WUNDERKUR (DIE) [*la Cure merveilleuse*], opéra allemand en trois actes, musique de Bergt, représenté à Leipzig vers 1810.

WUNDERLILIE (*le Lis magique*), opéra allemand, musique de Aigner, représenté à Vienne vers 1824.

WUNDERMANN UM RHEINFALL (DER) [*l'Homme miraculeux à la chute du Rhin*], grand opéra, musique de Seyfried, représenté à Berlin en 1799.

WUNSCHE (DIE) **ODER DER PRÜFUNGSTRAUM** [*les Souhaits* ou l'*Epreuve en songe*], opéra féerique, musique de Braun (Joseph), représenté à Kœnigsberg en 1825.

WÜTHENDE HEER (DAS) [*l'Armée furieuse*], opéra allemand, musique d'André, représenté à Berlin vers 1783.

WÜTHENDE HEER (DAS) [*l'Armée furieuse*], opéra allemand, musique de J.-C. Kaffka, représenté à Breslau vers 1782.

WÜTHENDE HEER (DAS) [*l'Armée furieuse*], opéra allemand, musique de Lasser, représenté à Munich vers 1792.

WÜTHENDE HEER (DAS) [*l'Armée furieuse*], opéra allemand, musique de Rieger, représenté à Brunn vers 1795.



X

XACARILLA (LA), opéra en un acte et deux tableaux, paroles de Scribe, musique de Marliani, représenté à l'Académie royale de musique le 27 octobre 1839. La *Xacarilla* est le nom d'une chanson espagnole, d'une sorte de boléro que des contrebandiers ont adopté pour se rallier. Un marin, un tuteur et sa pupille, un corrégidor, sont les personnages de la pièce. Mme Stoltz a joué avec beaucoup de charme le rôle travesti du jeune marin, et elle chantait à ravir une fort jolie cavatine. Mme Dorus Gras a partagé son succès. On a longtemps représenté cet ouvrage comme lever de rideau avant un ballet. Il a eu au moins cent représentations.

XAIRA, opéra espagnol en deux actes, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Mexico vers 1828.

XERXÈS, opéra en cinq actes, représenté dans la grande galerie du Louvre en 1660. Le cardinal Mazarin avait fait venir à Paris le compositeur italien Cavalli pour monter cet ouvrage, dont il avait écrit la musique à Venise six ans auparavant. Le poëme italien de *Serse* était l'œuvre de Niccolô Minato. Il avait obtenu un grand succès sur les principales scènes de l'Italie. On s'y intéressa peu à la cour. Ce ne fut que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle que les ouvrages italiens furent connus et appréciés en France. L'opéra de *Xerxès* ne fut joué qu'à la cour. La première représentation d'opéra à laquelle le public fut admis eut lieu le 19 mars 1671. Ce fut l'opéra de *Pomone*, paroles de l'abbé Perrin, musique de Cambert.

XERXÈS, opéra anglais, musique de Hændel, représenté à Londres le 14 février 1737.

XERXÈS, opéra, musique de Foertsch (Jean-Philippe), représenté en Allemagne en 1689.

X, Y, Z, opéra italien, musique de Fioravanti (Vincent), représenté à Turin en 1847.



Y

YELVA, OR THE ORPHAN OF RUSSIA (*Yelva* ou l'*Orpheline de Russie*), opéra anglais, musique de Bishop, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1829.

YES OR NO (*Oui ou non*), farce anglaise, musique de Charles Smith, représenté à Londres vers 1809.

YVONNE, opéra-comique en un acte, paroles de M. de Leuven et Deforges, musique de M. le prince de la Moskowa, représenté à l'Opéra-Comique le 16 mars 1855. Le sujet de la pièce est devenu banal à force d'avoir été traité au théâtre. Il s'agit de deux amants, Yvonne et Jeannic, dont l'amour est exploité par le vieux berger Kerkadec, qui se fait passer pour sorcier. La musique a un caractère rétrospectif, sauf dans quelques morceaux. On a remarqué les couplets du sorcier, les couplets de Jeannic, le duo des deux amants et les couplets du vin, instrumentés d'une façon originale. Ce petit ouvrage a été joué par Jourdan, Sainte-Foy et Mlle Boulard.

YVONNE, drame lyrique en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Limnander, représenté à l'Opéra-Comique le 29 novembre 1859. Le sujet est tiré d'une nouvelle de M. d'Herbauges. La pièce devait s'appeler d'abord les *Blancs et les bleus*. Yvonne est le type de la femme vendéenne, type devenu un peu légendaire. L'action est intéressante. Quant à la musique, elle offre le caractère dramatique et original particuliers à l'auteur des *Monténégrins*. La romance de Jean : *Un*

nom glorieux, le duo entre Jean et Yvonne, le finale du premier acte, produisent beaucoup d'effet. On doit en dire autant de la romance du baryton : *O mon pays de la Touraine!* de l'arrangement habile des airs nationaux du *Chant du départ* et de *Vive Henri IV*, qui forment un contraste fort dramatique. Le grand air d'Yvonne : *Mon fils, je t'ai perdu!* renferme aussi des phrases pathétiques et inspirées. Mlle Wertheimber, d'ailleurs, a admirablement interprété le rôle d'Yvonne, secondée par Troy, Ambroise, Holzem, Mlles Bousquet et Cordier.

YVONNE ET LOÏC, vaudeville en un acte, avec airs nouveaux, paroles de Narrey et Michel Carré, musique de Delioux, représenté au Gymnase le 15 novembre 1851. C'est une paysannerie bretonne gracieusement interprétée par Mlles Wolf et Anna Chéri. Les motifs en sont agréables et l'orchestration bien étudiée.

Z

ZADIG, opéra en un acte, livret tiré du conte de Voltaire, musique de Catrufo, représenté à Feydeau en 1818.

ZADIG ED ASTARTEA, opéra italien, musique de Vaccaj, représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, en 1825.

ZAHNARTZ (DER) [*le Dentiste*], opéra-comique allemand en un acte, musique de Wagner (Charles), représenté à Darmstadt en 1810.

ZAÏDE, opéra italien, musique de Mozart, écrit à Venise en 1773. Cet ouvrage ne figure pas dans les catalogues les plus autorisés des œuvres de Mozart. Nous l'indiquons ici sous toutes réserves.

ZAÏDE, REINE DE GRENADE, ballet héroïque en trois actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Delamare, musique de Royer, représenté par l'Académie royale de musique le jeudi 3 septembre 1739. On ajouta, le 27 octobre suivant, un acte intitulé : *Momus amoureux*. Voici la distribution des rôles, qui fera connaître à la fois la nature du sujet et la situation du chant à l'Opéra à cette époque : Zaïde, reine de Grenade, Mlle Pélissier; Zulema, prince de la maison de Zégris. Le Page; Almansor, prince des Abencerrages, Tribou; Octave, prince napolitain, Jélyotte; Isabelle, princesse napolitaine, Mlle Eremans; un chef turc, Albert. Ajoutons pour le ballet, Dupré et Mlle Sallé. On reprit cet opéra en 1770, avec le ténor Legros, Larrivée, Gélin, Mmes Larrivée et Dubois.

ZAIRA, grand opéra, livret tiré de la tragédie de Voltaire, musique de Winter, représenté au théâtre du Roi, à Londres, en 1805.

ZAÏRA, opéra italien, livret tiré de la tragédie de Voltaire, musique de Federici, représenté à Milan en 1806.

ZAÏRA, opéra italien, musique de Lavigna, représenté à Florence en 1809.

ZAÏRA, opéra italien, musique de Gandini, représenté au théâtre Ducal de Modène en 1827.

ZAÏRA, opéra italien, livret de Romani, musique de Bellini, représenté à Parme le 16 mai 1829. Le poëme n'était pas heureusement conçu pour la musique. Le compositeur fut inférieur à lui-même, et la partition éprouva un échec complet. Les rôles de *Zaïra* furent chantés par Lablache, Inchindi, le ténor Trezzini, Mmes Méric-Lalande et Cecconi. Bellini prétendit à cette occasion que le public parmesan était prévenu contre son œuvre : « *Un publico amaramente inclinato a sprezzare quell' opera.* » Quoi qu'il en soit, cet ouvrage ne fut jamais repris.

ZAÏRA, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Naples en 1831. C'est un des meilleurs ouvrages du compositeur. Il a obtenu un beau et durable succès, prolongé encore par l'exécution dans les concerts de plusieurs morceaux excellents. Nous citerons les deux cavatines pour baryton : *Ah! se questo di mia vita*, et : *Che bar:aro stato;* le duo pour soprano et ténor : *Segui, deh! segui*, et un autre duo pour soprano et basse : *D'immenso amore*.

ZAÏRE, opéra en trois actes, musique du duc de Saxe-Cobourg-Gotha, Ernest II, représenté sur le théâtre de la cour de Gotha le 21 février 1846. Le sujet est emprunté à la tragédie de Voltaire. Le prince a écrit depuis cette époque plusieurs ouvrages estimés.

ZAÏS, opéra-ballet historique en quatre actes, avec un prologue, paroles de Cahusac, musique de Rameau, représenté par l'Académie royale de musique le jeudi 29 février 1748. Toute l'action se passe dans le monde enchanté des génies de toute espèce; génies des Eléments, salamandres, sylphes, etc. Jélyotte chanta le rôle de Zaïs, génie de l'air.

ZALAOR, opéra allemand, musique de Zumsteeg, représenté au théâtre Ducal, à Stuttgard, vers 1794. Cet ouvrage a été gravé à Leipzig.

ZALEUCO (*Séleucus*), opéra italien, livret de Niccolò Minato, musique d'Antonio Draghi, représenté à Vienne pour le jour de naissance de l'empereur Léopold, en 1675.

ZAMEK NA ÇZORSTYNIE (*le Château de Czorstin*), opéra polonais, musique de Kurpinski, représenté à Varsovie en 1819.

ZAMORA, opéra, musique de J.-A. Heller, représenté à Prague en 1845.

ZAMPA ou LA FIANCÉE DE MARBRE, opéra-comique en trois actes, paroles de Mélesville, musique d'Hérold, représenté à l'Opéra-Comique le 3 mai 1831. Depuis trente-cinq ans cet ouvrage est resté constamment au répertoire. L'opéra de *Zampa* n'a perdu aucune de ses qualités au jugement des gens de goût, et son attrait pour le public n'est pas moindre qu'autrefois, quoique l'exécution en soit généralement très-médiocre. La pièce abonde en situations dramatiques et essentiellement musicales, mais absurdes au fond. On pourrait reprocher à Mélesville d'avoir trop imité plusieurs scènes de *Don Juan*, surtout au dénoûment.

Un corsaire nommé Zampa répand l'effroi par tout le royaume de Naples et de Sicile. Il est condamné à mort par contumace, et son signalement est envoyé aux officiers chargés de le poursuivre et de l'arrêter. Ce Zampa appartient d'ailleurs à une famille qui a rendu des services à l'Etat. Il porte le titre de comte de Monteza. Son frère, nommé Alphonse, beaucoup plus jeune que lui, ne l'a jamais connu, et ignore que ce Zampa si redouté n'est autre que son propre frère. Alphonse sert dans l'armée du vice-roi; il va épouser Camille Lugano, fille d'un riche négociant. Tout le monde est dans la joie au château; les jeunes filles se parent des présents que leur a faits le fiancé, et adressent leurs félicitations à Camille. Dans la galerie du château où cette première scène se passe, on voit une statue de marbre; c'est l'image d'Alice Manfredi, pauvre fille séduite, abandonnée, morte de douleur, dont voici la légende :

D'une haute naissance,
Belle comme à seize ans,
Alice dans Florence,
Charmait tous les amants;
A seize ans, comment faire
Pour défendre son cœur?
Un seul parvint à plaire,
Et c'était un trompeur!

D'un pareil maléfice,
Sainte Alice, préservez-nous;
Nous prirons Dieu pour vous.

Flattant sa confiance,
Le traître, avant l'hymen,
Lui ravit l'innocence
Et disparaît soudain!
Il reviendra, dit-elle.
Mais, ô funeste erreur!
Jamais, près de sa belle,
Ne revint le trompeur!

D'un pareil maléfice,
Sainte Alice, préservez-nous;
Nous prirons Dieu pour vous

Hélas! sur ce rivage
Alice vint mourir,
Et cette froide image
Semble toujours gémir
Quand la nuit, on l'assure,
Le vent gronde en fureur,
Ce marbre encor murmure
Et nomme le trompeur.

Ah! soyez-nous propice,
Sainte Alice, veillez sur nous;
Nous prirons Dieu pour vous.

Il y a du sentiment dans cette ballade, dont Hérold a traduit en musique les deux premiers couplets avec une grâce naïve et développé le troisième d'une manière très-heureuse; mais l'idée en est singulière. Si on élevait des statues de marbre à toutes les malheureuses arianes, les carrières de l'Italie ne suffiraient pas à une aussi somptueuse décoration. Mélesville les range en outre parmi les saintes, et, oubliant qu'on les invoque alors, mais qu'on ne prie pas pour elles, il laisse échapper cette distraction : *Sainte Alice, nous prirons Dieu pour vous.* Revenons à la suite du récit de la pièce. Alphonse est mandé aux portes du château par des hommes à cheval. Il croit que ce sont des amis invités à la fête; il part et ne reparaît plus. C'est Zampa qui se présente à sa place. Il est porteur d'une lettre adressée à Camille et signée par son père qui, tombé au pouvoir du corsaire, conjure sa fille de l'aider à recouvrer sa liberté en accordant à Zampa tout ce qu'il exigera pour sa rançon. Camille, effrayée, se réfugie dans son appartement, laissant le château à la merci de Zampa et de sa troupe, qui s'y

livrent à une orgie mêlée de terreurs superstitieuses causées par la présence de la statue de marbre. Daniel, l'un des forbans, reconnaît les traits d'Alice Manfredi, jadis séduite par son maître. Celui-ci s'amuse de sa frayeur, s'approche de la statue et lui passe au doigt son anneau en lui disant qu'il la prend pour sa fiancée jusqu'au lendemain. La statue étend son bras et le ramène sur sa poitrine comme pour garder l'anneau. Les pirates, consternés, tombent à genoux', et Zampa fait de vains efforts pour ranimer l'audace impie de ses compagnons. Ce finale du premier acte produit un grand effet au théâtre.

Au deuxième acte, la toile se lève sur un décor représentant le bord de la mer, où des femmes sont agenouillées devant une image de la madone. Rien n'est plus frais que ce lever du rideau, après les émotions violentes de la dernière scène. A la suite de l'air du triomphateur Zampa, il y a une rencontre fort comique et de bon goût entre Daniel, ancien pêcheur, mari de Ritta, qu'il a quittée depuis dix ans pour suivre Zampa, et sa femme, devenue la servante de Camille. Au moment où Ritta témoigne à Daniel la joie qu'elle éprouve de le revoir et l'assure de sa fidélité constante, un certain Dandolo, chargé du rôle de poltron dans la pièce, accourt et annonce à Ritta que leurs bans sont publiés et que dans deux jours ils seront mariés. Daniel, qui commençait à s'attendrir, entre en fureur à cette nouvelle. Cet épisode, qui se rattache naturellement à l'action, est heureusement imaginé. Alphonse a pu s'échapper des mains des pirates. Son rôle est ingrat, et, quoiqu'il ait à chanter de charmants morceaux, il n'intéresse pas assez. Il apprend, de la bouche même de Camille, qu'elle va épouser Zampa. Une lettre du vice-roi lui fait connaître à la fois que Zampa est le comte de Monteza, son frère, et que le souverain lui accorde sa grâce à la condition qu'il expiera sa conduite passée en servant dans la marine de l'Etat. Alphonse brise son épée et s'éloigne, pendant que Zampa et Camille se rendent aux pieds de l'autel; là encore se trouve la statue, qui pose sa froide main sur l'épaule de Zampa. La présence de ce témoin inattendu le glace de terreur. Ici se termine le second acte.

Le châtiment du corsaire occupe l'esprit du spectateur pendant le dernier acte; mais cette scène est précédée de deux incidents d'un effet délicieux. D'abord c'est une barcarolle plaintive chantée par Alphonse, qui s'éloigne, et par Camille, qui cherche à le consoler tout en gémissant sur sa propre destinée. Ensuite c'est une sérénade chantée discrètement par le chœur, et qui s'adresse au bonheur présumé des époux. Ce qui suit est moins heureux. Alphonse revient, veut déterminer celle qu'il aime à le suivre. Zampa le fait entraîner par ses amis. Le pauvre Alphonse disparaît pour la troisième fois. Resté seul avec Camille, qui le supplie de lui permettre de se retirer dans un couvent, Zampa repousse ses prières et veut user de ses droits; mais au moment où il atteint son infortunée victime, s'enfuyant à son approche, il se trouve entre les bras de la statue de marbre, qui s'engloutit avec lui. Un dernier tableau montre Camille, son père et Alphonse réunis. Le chœur persiste à prier pour sainte Alice, et il a raison, puisqu'elle se trouve en si mauvaise société.

L'ouverture de cet opéra est une suite de motifs les plus brillants et les mieux orchestrés; mais ce n'est plus l'ouverture telle que les prédécesseurs d'Hérold l'avaient conçue et fait accepter, telle que lui-même l'avait comprise pour son *Pré aux clercs*. Mozart, Beethoven avaient déjà donné à cette préface de l'œuvre dramatique des formes d'un caractère généralisé. Méhul, Cherubini, et à leur exemple les compositeurs de ce temps, écrivirent des morceaux spécialement appropriés au genre d'ouvrages qu'ils avaient à traiter, sans leur emprunter les motifs principaux pour en faire une sorte de pot-pourri, une macédoine de thèmes juxtaposés, sans autre liaison qu'une marche harmonique ou des gammes modulantes. Les belles ouvertures de Rossini, depuis celle de *Tancredi* jusqu'à celle de *Guillaume Tell*, sont des préfaces véritables, tantôt gracieuses et sémillantes, tantôt grandioses et magnifiques. Boieldieu a introduit un des premiers, dans ses ouvertures, des réminiscences ou plutôt un avant-goût des motifs épars de ses opéras. Hérold et Auber ont suivi cet exemple. Les thèmes étaient agréables; on les entendait avec plaisir plusieurs fois dans la soirée; *bis repetita placent*, et les formes de l'ancienne ouverture ont été délaissées, proscrites, oubliées. L'ouverture de *Zampa* se compose de cinq thèmes empruntés au chant.

On a comparé souvent *Zampa* au *Pré aux clercs*, et on s'est demandé lequel de ces deux chefs-d'œuvre devait être préféré à l'autre. Notre avis est que l'un ne doit pas faire dédaigner l'autre. Il y a peut-être dans le *Pré aux clercs* une couleur plus originale, un sentiment

plus exquis de la grâce. Le lieu de la scène, l'atmosphère de la cour des Valois, la valeur littéraire de la pièce ont exercé leur influence sur la nature des inspirations d'Hérold. Mais au point de vue du style, de la manière d'écrire, de la fécondité des ressources musicales, de la clarté du discours mélodique, *Zampa* offre un ensemble de qualités supérieur. Les situations dramatiques y sont accusées par le musicien avec plus de fermeté que dans tous ses autres ouvrages, sans en excepter la fameuse scène du bateau, au dernier acte du *Pré aux clercs*. Au premier acte, l'oreille de l'auditeur ne chôme pas. Après le chœur joli des jeunes filles : *Dans ses présents, que de magnificence*, Camille chante un air dont la première phrase est charmante : *A ce bonheur suprême*. La ballade, à laquelle le timbre des clarinettes donne un caractère légendaire et naïf; le trio, accompagné d'*un sol passo* si vif; le quatuor majestueux : *Le voilà! que mon âme est émue!* le meilleur morceau de l'ouvrage, avec le duo du troisième acte; et enfin le trio final : *Au plaisir, à la folie*, d'une grande variété d'effets, telle est la partie musicale du premier acte. Le second n'est pas moins riche. Tout le monde connaît le suave cantique pour trois voix de femmes : *Aux pieds de la madone*, ainsi que l'air : *Il faut céder à mes lois*, si bien approprié, par son accompagnement léger et spirituel, à l'usage des Don Juan français. Le duo de la reconnaissance : *Juste ciel! c'est ma femme!* est plein d'entrain, d'intelligence scénique et de bon goût. Hérold, livré à lui-même et non surexcité par une situation dramatique imposée, était mélancolique. On saisit parfaitement ce côté de son caractère dans ce passage du duo : *Hélas! ô douleur! il me croit infidèle!* comme aussi dans la barcarolle du troisième acte : *Où vas-tu, pauvre gondolier?* La ronde : *Douce jouvencelle*, bien encadrée dans le chœur, a été populaire. On est moins frappé du commencement du finale; mais le compositeur se relève à la stretto : *Tout redouble mes alarmes*, où le *fa* naturel sur le *mi* pédale commence une de ces phrases inspirées qui suffisent pour prouver le génie. Nous avons parlé plus haut des mélodieux morceaux qui ouvrent le troisième acte; il ne nous reste plus qu'à rappeler le célèbre duo : *Pourquoi trembler*, entre Camille et Zampa. La puissance dramatique de ce morceau, et son expression passionnée ont fait croire à bien des personnes que l'opéra de *Zampa* aurait mieux convenu à la salle de la rue Lepelletier qu'à l'Opéra-Comique. C'est une grave erreur. Hérold était un grand musicien, un compositeur doué de génie, d'invention, d'une rare sensibilité; mais il suffit de jeter les yeux sur ses partitions pour reconnaître que tous ses motifs si abondants, si serrés, convenaient au cadre pour lequel ses compositions ont été faites; qu'ils seraient amoindris et insuffisants sur une vaste scène; que son harmonie, piquante et variée, perdrait la grâce de ses détails si elle était noyée dans une plus forte sonorité. Les rôles ont été créés par Chollet, Mme Casimir, Mme Boulanger, Féréol et Moreau-Sainti. Celui de Zampa a été tenu depuis avec succès par Masset, et assez médiocrement par Montaubry. Mme Rossi-Caccia a été la meilleure chanteuse qui ait interprété le rôle de Camille; dans celui de Dandolo, Sainte-Foy est resté inimitable. M. Vauthrot a publié une bonne réduction de cet ouvrage pour piano solo.

ZANAÏDA, opéra, musique de Chrétien Bach, représenté à Londres en 1763.

ZANETTA, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 18 mai 1840. Le sous-titre : *Il ne faut pas jouer avec le feu*, a été supprimé après quelques représentations. Le livret est médiocre; au lieu de concentrer l'intérêt sur deux personnages, les auteurs ont multiplié outre mesure les intrigues. Une princesse sicilienne, de sang royal, aime Rodolphe de Montemar. Pour déjouer les soupçons, celui-ci feint de courtiser Zanetta, fille du concierge du palais; mais il oublie auprès de celle-ci la princesse de Tarente, qui épouse l'empereur. L'ouverture est fort jolie. Nous signalerons dans le premier acte la *Sicilienne*, le trio : *Oui, si vous daignez m'approuver*, la cavatine de soprano : *Pendant toute la nuit*, et au troisième acte, l'air : *Adieu mes fleurs chéries*. Mmes Damoreau et Rossi se faisaient applaudir dans leur duo du second acte : *Contre l'hymen qu'ordonne*. Couderc et Mocker complétaient l'interprétation de cet agréable ouvrage.

ZARA, opéra anglais, musique de Arne, représenté sur le théâtre de Drury-Lane, à Londres, en 1736.

ZAUBER TROMMEL (DIE) [*le Tambour magique*], opéra-comique allemand, musique de W. Müller, représenté à Vienne en 1795.

ZAUBERDIADEM (DAS) [*le Diadème en-*

chanté], opéra allemand, musique de Hebenstreit, représenté sur le théâtre Léopoldstadt, à Vienne, en 1836.

ZAUBERER (DER) [*le Magicien*], mélodrame allemand, musique de Dorn (Henri-Louis-Edmond), représenté au théâtre de Kœnigstædt vers 1834.

ZAUBERFLÖTE (DIE) [*la Flûte enchantée*], opéra allemand en deux actes, musique de Mozart, représenté à Vienne en 1791. (Voyez la *Flûte enchantée.*)

ZAUBERPFEIL (DER) [*la Flèche enchantée*], opéra allemand, musique de Lickl, représenté au théâtre Schikaneder, à Vienne, en 1815.

ZAUBERRUTHE (DIE) [*la Baguette enchantée*], opéra allemand, musique de Boehmer (Charles), représenté à Berlin vers 1824.

ZAUBERSCHLEIER (DER) [*le Voile enchanté*], drame féerique allemand, musique de Titl, représenté au Burgtheater, à Vienne, en 1850.

ZAUBERSCHMINKE (DIE) [*le Fard enchanté*], opéra allemand, musique de Kanne, représenté à Vienne en 1833.

ZAUBERSEE (DER) [*le Lac enchanté*], opéra allemand, musique de Remde, représenté à Vienne vers 1825.

ZEHN GLÜCKLICHER TAGE (DIE) [*Dix jours heureux*], opéra romantique allemand en quatre actes, musique de Schindelmeisser, représenté à Vienne vers 1840.

ZÉLIA, opéra-comique, musique de Deshayes, représenté au théâtre de Beaujolais en 1791.

ZÉLIA (LA SUITE DE), opéra-comique, musique de Deshayes, représenté au théâtre de Beaujolais en 1792.

ZÉLIDE, opéra allemand, musique de Strauss, représenté à Carlsruhe vers 1837.

ZÉLIE ET LINDOR, opéra-comique en un acte, paroles de Pelletier, musique de Rigade, représenté à la Comédie-Italienne le 12 novembre 1763.

ZÉLIE ET TERVILLE ou **CHIMÈRE ET RÉALITÉ**, opéra-comique en un acte, en vers, paroles d'Aignan, musique de Blangini, représenté à Feydeau le 7 janvier 1803.

ZÉLIME ET MÉLIDE ou **LES FAUSSES INFIDÉLITÉS**, opéra-comique en deux actes, paroles de Fenouillot de Falbaire, musique de Philidor (François-André-Danican), représenté devant la cour et à la Comédie-Italienne en 1773.

ZÉLIME ET ZORAÏDE ou **ZELIMO E ZORAIDE, OSSIA IL CALIFO RICONOSCIUTO**, opéra-bouffe, musique de Bordèse, représenté à Turin en 1834.

ZELINDA, opéra-séria, musique de Millico, représenté à Naples en 1787.

ZELINDA E LINDORO, opéra italien, musique de Puccita, représenté à Milan vers 1803.

ZELINDA E RODRIGO, opéra semi-séria en deux actes, musique de Dominique Tritto, représenté à Naples vers 1812.

ZÉLINDOR, ROI DES SYLPHES, opéra-ballet en un acte, précédé d'un prologue, paroles de Moncrif, musique de Rebel et Francœur, représenté devant le roi, à Versailles, le mercredi 17 mars 1745, et sur le théâtre de l'Académie royale de musique le 10 août suivant. Jélyotte chanta le rôle de Zélindor, et Mlle Chevalier celui de Zirphée. On donna assez souvent cet ouvrage jusqu'en 1752.

ZÉLISCA, comédie-ballet en prose et en trois actes, mêlée de divertissements, paroles de Sauvé de la Noue, musique de Jélyotte, représentée à Versailles pour les fêtes du mariage du dauphin le 3 et le 10 mars 1746. Cet ouvrage ne fut point représenté à Paris. Doué d'une voix admirable pouvant atteindre sans effort aux notes les plus élevées de la haute-contre, Jélyotte passa, en 1733, de la cathédrale de Toulouse sur la première scène lyrique, qu'il occupa pendant vingt ans. Il était bon musicien, d'un caractère aimable, très-recherché dans les salons, où il chantait en s'accompagnant sur la guitare des romances de sa composition. L'engouement qu'on avait pour le chanteur rejaillit même sur le compositeur, au point de faire préférer son ballet de *Zélisca* à la *Princesse de Navarre* de Voltaire et Rameau.

ZELMA, opéra de demi-caractère, musique de Genoves, représenté à Bologne en 1835.

ZELMAR ou **L'ASILE**, opéra en un acte, musique de Grétry, non représenté.

ZELMIRA, opéra-séria italien en deux actes, livret de Tottola, musique de Rossini, représenté sur le théâtre San-Carlo, à Naples, pendant le carnaval de 1822. Le livret est une imitation de la tragédie de *Zelmire*

de Du Belloy, Cet opéra a été représenté au Théâtre-Italien de Paris le 14 mars 1826. On y remarque les nouveaux effets d'instrumentation et d'expression dramatique qui caractérisent la seconde manière de Rossini, et la transition des opéras conçus d'après l'ancien goût italien, tels que : *Cenerentola* et la *Gazza ladra* aux magnifiques développements de *Sémiramis*. Les morceaux principaux de la partition de *Zelmira* sont : la cavatine de Polidoro : *Ah! già trascorse il di;* le trio : *Soave conforto;* le duo : *Ah chè quei tronchi accenti;* le quintetto : *La sorpresa, lo stupore*, et le duetto : *Perchè mi guardi.*

ZELMIRA IN CRETA, opéra italien, musique de Galleazzi, représenté à Venise en 1729.

ZÉLOÏDE ou LES FLEURS ENCHANTÉES, opéra en deux actes, paroles d'Etienne, musique de Lebrun, représenté à l'Académie royale de musique le 19 janvier 1818. Il n'obtint pas la vogue si peu méritée du *Rossignol*, du même compositeur.

ZÉMIDE, acte de ballet, par le chevalier de Laurès, musique d'Iso, représenté à l'Opéra dans les fragments héroïques le 20 juillet 1759.

ZEMIRA E GONDARTE, opéra italien, musique de Perotti (Jean-Dominique), représenté à Alexandrie de la Paille en 1788.

ZEMIRA ED AZOR, opéra italien en deux actes, musique de Garcia (Manuel-del-Popolo-Vicente), représenté à Mexico vers 1827.

ZÉMIRE ET AZOR, comédie-féerie en quatre actes, en vers, paroles de Marmontel, musique de Grétry, représentée à Fontainebleau le 9 novembre 1771, et à Paris, aux Italiens, le 16 décembre de la même année. Le sujet de cet ouvrage est le conte si connu de la *Belle et la Bête*, mais enrichi d'épisodes très-favorables à la musique. Grétry y mit toutes ses complaisances, se mira et s'admira dans son œuvre. Il prétendit même que la manière musicale dont il faisait bâiller Ali dans le duo : *Le temps est beau*, provoquait dans la salle un bâillement irrésistible. Il en fit l'essai, dit-il, sur sa propre famille dont tous les membres bâillèrent à qui mieux mieux. Mais on fait mieux que de bâiller en entendant *Zémire et Azor;* on éprouve d'un bout à l'autre de la représentation, un plaisir très-vif, soutenu et varié. C'est une des trois meilleures partitions de Grétry. Le public l'accueillit avec enthousiasme, demanda les auteurs. Le compositeur fut amené sur le théâtre; Marmontel s'esquiva. Chaque morceau offre une mélodie bien caractérisée ; dans l'air d'Ali : *L'orage va cesser*, elle est calquée sur les paroles d'une façon toute naturelle. Il faut admirer la fermeté de mouvement de l'allégro chanté par Sander : *Le malheur me rend intrépide;* le délicieux trio du second acte : *Veillons, mes sœurs;* la romance de Zémire : *Rose chérie;* l'air bouffe d'Ali : *Plus de voyage qui me tente;* l'air d'Azor d'une sensibilité si exquise : *Du moment qu'on aime, on devient si doux*, et enfin le trio du troisième acte : *Ah! laissez-moi la pleurer*, qui est la scène la plus émouvante de l'opéra. Derrière le tableau magique qui représente le père et ses deux filles gémissant sur la perte de Zémire, Grétry avait eu l'idée d'accompagner les voix par les cors, les clarinettes et les bassons, pendant le silence du reste de l'orchestre, ce qui produisit beaucoup d'effet; Diderot bat des mains et Grimm transporté s'écrie : « Dieu a accordé à la France le charmant Grétry. » On voit par ce détail combien on appréciait alors ces combinaisons si simples de sonorité auxquelles on ne fait plus attention de nos jours, parce qu'elles sont devenues fréquentes, compliquées, banales en un mot. On a même cru nécessaire de faire remanier la partition de *Zémire et Azor* par Adolphe Adam, pour remplir d'un bruit suffisant les oreilles des habitués de l'Opéra-Comique. Le rôle d'Azor fut chanté au début par Clairval, ensuite par Elleviou, puis par Ponchard et enfin par Jourdan. Cet opéra, réduit en deux actes par Scribe, et repris à l'Opéra-Comique le 21 février 1832, a été rétabli en quatre actes à la reprise du 29 juin 1846.

ZÉMIRE ET AZOR, opéra allemand, musique de Baumgarten, représenté à Breslau en 1775.

ZÉMIRE ET AZOR, opéra allemand, musique de Neefe, représenté à Vienne vers 1778.

ZÉMIRE ET AZOR, opéra italien, musique de Tozzi, représenté à Barcelone en 1792.

ZÉMIRE ET AZOR, opéra allemand, musique de Seyfried, représenté à Vienne en 1818.

ZÉMIRE ET AZOR, opéra allemand, musique de Spohr, représenté pour la première fois à Francfort en 1819, puis à Leipzig, à Vienne, à Munich, à Cassel, à Amsterdam, etc., avec un grand succès.

ZENOBIA, opéra italien, livret de Matteo Norris, musique de Boretti, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1666.

ZENOBIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de D. Guglielmo Sbacci, représenté sur le théâtre de Sant'-Angiolo, à Venise, en 1740. Cette tragédie lyrique du grand poëte italien eut un immense succès. Plusieurs compositeurs mirent en musique les airs dont voici l'indication : *Oh almen, qualor si perde; Cada l'indegno, o miri; Resta in pace, e gli astri amici ; Di ricche gemme, e rare; Lasciami, o ciel pietoso; Ch'io parta? M'accheto; Vi conosco, amate stelle; Non so, se la speranza; Ha negli occhi un tale incanto; Va ti consola, addio*, duetto; *Quel geloso incerto, sdegno; Perchè, se Re tu sei*, duetto; *Oh che felici pianti; Non respiro, che rabbia, e veleno; Salvo tu vuoi lo sposo; Voi leggete in ogni core; Ah perchè, s'io ti detesto; Pace una volta, e calma; Si soffre una tiranna; Pastorella, io giurerei; Fra tutte le pene;* le chœur *E' menzogna il dir, che amore*, et un air final de circonstance : *Qual de' tuoi pregi, Elisa.*

ZENOBIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Perez, représenté à Turin en 1751.

ZENOBIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Piccinni, représenté à Naples en 1756.

ZENOBIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Bocchi (Joachim), représenté à Londres en 1758.

ZENOBIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Sala, représenté au théâtre Saint-Charles de Naples en 1761.

ZENOBIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de J.-A.-P. Hasse, représenté à Vienne en 1763.

ZENOBIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Schwanberg, représenté à Brunswick vers 1767.

ZENOBIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Federici, représenté à Londres vers 1792.

ZENOBIA, opéra italien, livret de Métastase, musique de Bianchi, représenté à Londres en 1797.

ZENOBIA, REGINA DE' PALMIRENI, opéra italien, livret d'Antonio Marchi, musique de Tommasio Albinoni, représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, en 1694.

ZENOBIA REGINA DI PALMIRA, opéra italien, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1789.

ZENOBIA E RADAMISTO, opéra italien, livret de Matteo Norris, musique de Legrenzi, représenté à Ferrare en 1665, et depuis, avec succès, dans les principales villes de l'Italie.

ZENOBIA E RADAMISTO, opéra italien, livret de Matteo Norris, musique de Chelleri, représenté à Milan en 1711, et à Venise en 1722.

ZENOBIA IN PALMIRA, opéra italien, livret d'Apostolo Zeno, musique de Leo, représenté au théâtre San-Bartolomeo de Naples en 1725.

ZENOBIA IN PALMIRA, opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Florence en 1790.

ZENOCRATE AMBASCIADORE A' MACEDONI, opéra italien, livret de D. Marc' Antonio-Gasparini, musique de D. Pietro Porfiri, représenté à Venise en 1687.

ZENONE IMPERATORE D'ORIENTÉ, opéra italien, livret d'Antonio Marchi, musique de Albinoni, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1696.

ZENONE TIRANNO, opéra italien en trois actes, musique de Sabadini, représenté à Parme en 1687.

ZÉPHIRE, opéra-ballet, musique de Rameau, représenté à l'Opéra en 1754.

ZÉPHIRE ET FLORE, opéra en trois actes, avec un prologue, paroles de Duboulay, musique de Louis Lulli et Jean-Louis Lulli, représenté par l'Académie royale de musique le mardi 23 mars 1688. Il fut repris en 1715, puis *Zéphire et Flore* s'évanouirent, *ceu fumus in auras.*

ZERBINE, opérette en un acte, paroles de MM. Saint-Yves et Octave Féré, musique de M. Bovery, représentée aux Folies-Nouvelles en mai 1856. Le livret de la *Servante maîtresse* a inspiré cette bouffonnerie.

ZERLINE ou **LA CORBEILLE D'ORANGES**, opéra en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber, représenté sur le théâtre de l'Académie nationale de musique le 16 mai 1851. Le livret aurait mieux convenu à un

vaudeville qu'à un opéra. La scène se passe à Palerme. Le prince de Roccanera est devenu l'époux de la sœur du roi, et il élève auprès de lui une prétendue nièce, Gemma, qui n'est autre que sa fille. Zerline, mère de Gemma, est marchande d'oranges. A peine débarquée à Palerme, elle retrouve sa fille; apprend qu'elle est aimée d'un jeune officier de marine nommé Rodolphe, et que la femme du prince veut lui faire épouser contre son gré le cousin du roi. Au troisième acte, Zerline, déjà instruite d'une intrigue compromettante pour ces deux personnages, et dans laquelle une orange joue le rôle ordinairement réservé aux fleurs dans les déclarations d'amour, fait remettre cette orange à la fausse tante par la prétendue nièce, avec les mots sacramentels : *Je sais tout.* Personne ne comprend rien à ce mystérieux dénoûment, si ce n'est l'heureuse Zerline, qui unit ainsi Gemma au jeune officier. Le rôle de Zerline a été la première création de Mlle Alboni. Son magnifique talent a fait beaucoup valoir la musique légère écrite par M. Auber sur ce léger canevas. Nous signalerons, parmi les morceaux chantés par Mlle Alboni, le grand air : *O Palerme! ô Sicile!* la canzonnetta : *Achetez mes belles oranges ;* le duo pour soprano et contralto : *Quel trouble en mon âme*, au premier acte. Dans le reste de l'ouvrage, on a remarqué encore, dans un assez joli trio, les couplets : *Qu'importent les obstacles;* un ensemble harmonieux : *Bonne espérance et confiance*, et au commencement du troisième acte, un chœur d'un effet original et accompagné par l'orchestre d'une manière piquante. Mlles Nau et Dameron, MM. Lyon, Merly et Aimès ont complété l'ensemble de l'interprétation.

ZERSTREUTE (DER) [*l'Etourdi*], opéra allemand, musique de Tayber, représenté à Vienne et à Léopoldstadt vers 1800.

ZERSTREUTE (DER) [*l'Etourdi*], petit opéra allemand, musique de F.-J. Haydn, représenté à Vienne vers 1794.

ZIGEUNER (DIE) [*les Bohémiens*], opéra allemand, musique de J.-C. Kaffka, représenté à Breslau vers 1780.

ZIGEUNER (DIE) [*les Bohémiens*], opéra allemand, musique de Ohlhorst, représenté à Kœnigsberg vers 1790.

ZIGEUNER (DER) [*le Bohémien*], opéra romantique allemand, musique de Taubert, représenté au théâtre Royal de Berlin le 19 septembre 1834.

ZILIA, opéra-buffa, musique de Mellara, représenté à Parme vers 1807.

ZIMEO, opéra en trois actes, paroles de Lourdet de Santerre, musique de J.-P.-E. Martini, représenté à Feydeau le 16 octobre 1800.

ZIMEO, opéra en trois actes, musique de Grétry, non représenté.

ZINGARA (LA) [*la Bohémienne*], intermède italien en deux actes, représenté par l'Académie royale de musique le 19 juin 1753. La musique de cet ouvrage a été composée par Rinaldo di Capua, qui jouit de quelque réputation en Italie, mais dont il ne nous reste que quelques fragments.

ZINGARA (LA), opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Naples en 1822.

ZINGARE DELL' ASTURIA (LE), opéra italien, musique de Soliva, représenté au théâtre de la Scala de Milan en 1817.

ZINGARELLA (LA), opéra-comique en trois actes, musique de Terry, représenté à Liége vers 1863.

ZINGARI (I), opéra italien, musique de Fioravanti (Vincent), représenté à Naples en 1845.

ZINGARI IN FIERA (I) [*les Bohémiens à la foire*], opéra italien en trois actes, musique de Paisiello, représenté à Naples vers 1787, et à Paris le 3 mai 1802.

ZINGARO (LE), opéra de genre en deux actes, avec un prologue, paroles de Sauvage, musique de Fontana, ballet de Perrot, représenté sur le théâtre de la Renaissance le 29 février 1840. Cette pièce est amusante et disposée d'une manière pittoresque; les airs de danse en sont faciles et gracieux, et Mme Carlotta Grisi les a fait admirablement valoir.

ZINNELOOZE VAN OSTADE (DE) [*Van Ostade l'insensé*], opéra flamand, paroles de M. N. Destanberg, musique de Van den Acker, représenté au Nationael Tonneel, à Anvers, en 1857.

ZIO BATISTA (LO), opéra italien, musique de Raientroph, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1844.

ZIPÉA, opéra, musique de Arquier, représenté à Perpignan vers 1813.

ZIRPHILE ET FLEUR DE MYRTE, opéra en deux actes, paroles de Jouy et Lefebvre,

musique de Catel, représenté à l'Opéra le 29 juin 1818. Ce fut une des dernières productions de ce compositeur, qui n'obtint pas dans la carrière dramatique le succès que méritaient ses talents.

ZITE IN GALERA (LI), opéra italien, musique de Vinci, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1721.

ZITTERSCHLAEGER (*le Joueur de Cistre*), opéra allemand, musique de Ritter (Pierre), représenté à Vienne en 1813.

ZONA PO DRODZE (*la Femme en voyage*), opéra polonais en trois actes, musique d'Elsner, représenté à Varsovie en 1809.

ZOE, opéra italien, livret de l'abbé Francesco Silvani, musique de Predieri, représenté sur le théâtre de San-Cassiano, à Venise, en 1736.

ZOE, opéra italien, livret de Silvani, musique de Cocchi (Joachim), représenté à Venise en 1756.

ZOÉ ou **LA PAUVRE PETITE**, opéra-comique en un acte, paroles de Bouilly, musique de Plantade, représenté au théâtre Feydeau le 3 juillet 1800.

ZOLNIERZ CZARNOXIEZNIK (*le Soldat sorcier*), opéra polonais, musique de Gaetano, représenté à Varsovie vers 1800.

ZORAÏDE, opéra italien, musique de Farinelli, représenté à Venise en 1816.

ZORAÏDE ou **LA PAIX DE GRENADE**, opéra allemand, musique de Blum, représenté à Berlin vers 1818.

ZORAÏDE DI GRANATA, opéra italien, musique de Donizetti, représenté à Rome en 1822.

ZORAÏDE E CORRADINO, opéra italien, musique de Bianca, représenté à Venise vers 1812.

ZORAÏME ET ZULNAR, drame lyrique en trois actes, en prose, paroles de Saint-Just, musique de Boieldieu, représenté au théâtre Favart (Opéra-Comique) le 16 mai 1798. Le sujet du poëme est tiré de *Gonsalve de Cordoue*, roman de Florian. Boieldieu avait déjà fait représenter quatre petits opéras sans réussir à fixer sérieusement l'attention publique. Celui de *Zoraïme et Zulnar* fit connaître les qualités de son charmant génie, l'élégance de son style, la finesse et la vivacité de son instrumentation, la grâce de sa mélodie.

ZOROASTRE, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Cahusac, musique de Rameau, représentée par l'Académie royale de musique le vendredi 5 novembre 1749. Cette pièce, à grand spectacle, offre deux personnages rivaux en puissance et en amour, Zoroastre et Abramane; l'un représente le principe bienfaisant, l'autre celui du mal. La magie intervient naturellement, et à l'Opéra elle se trouve dans son élément. Le prologue fut supprimé pour la première fois, et remplacé par une ouverture, sorte de symphonie descriptive, dont la première partie « trace un tableau pathétique du pouvoir barbare d'Abramane et des gémissements des peuples qu'il opprime; un doux calme succède, l'espoir renaît. La seconde partie est une image vive et riante de la domination bienfaisante de Zoroastre et du bonheur des peuples qu'il a délivrés de l'oppression. » Le quatrième acte fut le plus admiré. Rameau déploya dans cet ouvrage toutes ses ressources harmoniques. Les airs de danse offrent surtout un grand intérêt. Voici la distribution des rôles : Zoroastre, instituteur des mages, Jélyotte; Abramane, grand prêtre des idoles, Chassé; Amélite, héritière du trône de Bactriane, Mlle Fel; Erinice, princesse de Bactriane, Mlle Chevalier; Zopire, prêtre des idoles, Person; jeunes Bactriennes de la suite d'Amélite, Mlles Jacquet et Duperey; Abenis, jeune sauvage indien, Poirier; Une voix sortant du nuage enflammé, Latour; Une Salamandre, Lepage; Une sylphide, Mlle Coupée; la Vengeance, Lepage; Une voix souterraine, Lefebvre; la Jalousie, Mlle Dalière; la Colère, Mlle Rollet; Furies, Poirier et Cuvillier.

Le ballet se composait des entrées suivantes : Première entrée : Bactriennes; deuxième, Indiens sauvages et mages; troisième, peuples élémentaires; quatrième, prêtre d'Ariman, esprits cruels des ténèbres, la Haine, le Désespoir; cinquième, peuples élémentaires, bergers et bergères.

Les principaux acteurs du ballet étaient : Laval, Caillez, Feuillade, Lelièvre et le célèbre Dupré, Mlles Puvignée, Labatte, Thierry, Carville, Lallemand, Lany, Lyonnois, Beaufort, Deschamps et enfin Mlle Camargo.

Rameau employa pour ce grand ouvrage la musique qu'il avait composée longtemps auparavant pour l'opéra de *Samson*, dont les paroles étaient de Voltaire, et qui avait été refusé par l'Académie de musique.

Le chœur des mages de *Zoroastre* est un des plus beaux que Rameau ait écrits.

ZOSKA CZYLI WIEISKIE ZALOTI (*Sophie ou les Amours au village*), opéra polonais, musique de Kamienski, représenté à Varsovie en 1779.

ZOTICO INCIVILITO (IL) [*le Rustre*], opéra italien, musique d'Anfossi, représenté à Dresde en 1792.

ZULEMA E SELIMO, opéra italien, musique de Portogallo, représenté à Lisbonne vers 1804.

ZULEMO E ZELIMA, opéra italien, musique de F. Orlandi, représenté à Venise en 1813.

ZULIMA, opéra-comique en trois actes, en vers, livret de Montignac, musique de Dezède, représenté à la Comédie-Italienne le 9 mai 1778.

ZUMA, opéra anglais, musique de Bishop, en société avec Braham, représenté sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1818.

ZWEI BEIDEN GALEEREN SKLAVEN (*les Deux galériens*), drame allemand, musique de Mangold, représenté à Darmstadt en 1825.

ZWEITE HOCHZEITTAG (DER) [*le Second jour de noces*], opéra-comique allemand, musique de Rœhm, représenté à Francfort vers 1785.

ZWILLINGE (DIE) [*les Jumeaux*], opéra allemand, musique de Edmond de Weber, représenté à Cologne en 1830.

SUPPLÉMENT

CONTENANT

LES OUVRAGES REPRÉSENTÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

PENDANT LE COURS DE L'IMPRESSION

DU

DICTIONNAIRE LYRIQUE

A

ALCIDA DE HOLLANDE, opéra, musique de W. Thooft, représenté à Rotterdam dans le mois d'avril 1866.

AM RUNEINSTEIN, opéra allemand, musique de MM. F. de Flotow et R. Génée, représenté à Prague le 13 avril 1868.

AMORI E TRAPPOLE (*Amour et ruse*), opéra italien, musique de Cagnoni, représenté à Rome dans le mois de février 1867.

AMOUR ET SON CARQUOIS (L'), opéra-bouffe en deux actes, paroles de M. Marquet, musique de M. Ch. Lecocq, représenté à l'Athénée le 30 janvier 1868. Il suffit de rapprocher les noms de Chrysidès, de Cupidon, de Thisbé, de Zéphire, de ceux de Laudanum et du *Moulin-Rouge* pour indiquer à quel genre fantaisiste appartient cette pièce. Il y a plusieurs mélodies agréables dans ce petit ouvrage, entre autres le duo de Cupidon avec Thisbé et les couplets : *Est-ce à moi de vous apprendre?* Joué par Désiré, Léonce, Mlles Irma Marié, Lovato et Lentz.

AMOUR MANNEQUIN (L'), opérette en un acte, paroles de M. Jules Ruelle, musique de M. Gallyot, représentée aux Fantaisies-Parisiennes le 16 mars 1867. La donnée du livret n'est pas fort originale, mais il y a de l'esprit et de la gaieté dans le dialogue, qualités dont la musique a paru dépourvue. Nous avons distingué une jolie modulation dans les couplets : *C'est un défaut que d'être curieuse.* Chantée par Croué, Barnolt, Mlles Bonelli et Rigault.

AMOUR MOUILLÉ (L'), opérette en un acte, paroles de MM. J. Barbier et Arthur de Beauplan, musique de M. E. de Hartog, représentée aux Fantaisies-Parisiennes le 30 mai 1868. Le livret a été tiré d'une comédie des mêmes auteurs et de M. Michel Carré, jouée au Gymnase le 5 mai 1850. C'est l'ode célèbre d'Anacréon qui a inspiré cette pièce. On a applaudi un bon trio; le rôle principal a été chanté par Barnolt.

ANELDA DA SALERNO, opéra italien, musique de Vicini, représenté à Brescia dans le mois de février 1866. On a remarqué dans cet ouvrage la cavatine du baryton, chantée par Cantù, et le duo pour soprano et ténor, par Mme Banti et Vizzani, ainsi que le trio final.

ARCHE MARION (L'), opérette, paroles de M. Albéric Second, musique de M. Adolphe Nibelle, représentée aux Bouffes-Parisiens le 30 septembre 1868. C'est une comédie amusante. Deux individus sont sur le point de se jeter à l'eau; une jeune fille passe, et les voilà qui ne veulent plus mourir. C'est à qui décidera l'autre à monter dans la barque à Caron; car la jeune fille, qui a bon cœur, promet d'épouser le survivant. Enfin on boit; l'un des deux se grise et s'endort; l'autre reste seul maître du terrain. Il y a dans cette pièce un rôle comique d'écrivain public. La partition renferme des mélodies agréables; sous ce rapport, le compositeur n'en est pas à son coup d'essai.

ARCO DE SANTA-ANNA (L'), opéra portu-

gais, musique de M. Noronha, représenté à Lisbonne, et chanté par la Massini, Butterini et Mendioroz.

ARTISTI ALLA FIERA (GLI) [*les Artistes à la foire*], opéra-comique italien, livret de M. Ghirlanzoni, musique de M. Lauro Rossi, représenté sur le théâtre Carignan, à Turin, le 7 novembre 1868. Cet ouvrage a réussi.

ASSEDIO DI LEIDA (L') [*le Siége de Leyde*], opéra italien, musique de Petrella, représenté à la Scala de Milan le 6 octobre 1866. Cet ouvrage a été froidement accueilli.

ASTORGA, opéra allemand, musique de Abert, représenté pour la première fois à Carlsruhe, en l'honneur du jour anniversaire de la grande-duchesse, en décembre 1866. Cet ouvrage, conçu dans les idées artistiques de ce qu'on appelle la jeune Allemagne, a obtenu un grand succès, et a été joué sur d'autres scènes. Des fragments de cet opéra, entendus à Paris, n'ont pas semblé mériter la réputation dont ils ont joui de l'autre côté du Rhin.

AVANT LES NOCES, opérette, musique de Michaelis, représenté au Wolsterdorf-Theater, à Berlin, en janvier 1867.

AVENTURIERI (GLI), opéra italien, musique de Braga, représenté au théâtre de Santa-Radegonda, à Milan, en novembre 1867. Bottero était chargé du rôle principal dans ce nouvel ouvrage du célèbre violoncelliste.

B

BALDASSARI, opéra-comique en un acte, paroles de M. Jules Ruelle, musique de M. de Mortarieux, représenté aux Fantaisies-Parisiennes le 3 août 1867. La donnée du livret est un peu risquée. La partition offre de jolis couplets et un duo dans lequel l'air *Au clair de la lune*, a été intercalé et traité avec goût.

BARON DE GROSCHAMINET (LE), opéra-bouffe en un acte, paroles de M. Nuitter, musique de M. Duprato, représenté aux Fantaisies-Parisiennes le 24 septembre 1866. C'est une bouffonnerie assez amusante, dans laquelle on a distingué la légende du baron et des chœurs bien traités. Chanté par Gourdon, Bonnet, Barnolt et Mlle Bonelli.

BÉARNAIS (LE), opéra-comique en trois actes, musique de M. J.-T. Radoux, représenté au Grand-Théâtre de Liége en mars 1866, et sur le théâtre Royal, à Bruxelles, en janvier 1868. Il est inutile de dire que le bon roi est le héros de la pièce. On a dit que cet ouvrage renfermait des morceaux d'un mérite réel. Nous le croyons d'autant plus volontiers, que la musique religieuse de M. Radoux nous est connue, et qu'elle appartient à un ordre de compositions élevé et véritablement religieux. Le *Béarnais* a été chanté par Ricquier-Delaunay, Laurent, Mmes Sallard et Dumestre.

BELLE-MADELEINE (LA), opéra-comique en quatre actes, paroles de MM. de Lustières et Dutertre, musique de M. G. Schmitt, représenté au théâtre Déjazet le 24 juin 1866. La *Belle-Madeleine* est le nom d'un bâtiment qui, pendant les guerres de l'Empire, naviguait de conserve avec un autre vaisseau nommé le *Crocodile*. Une jeune femme, déguisée en mousse, sauve la vie du capitaine de la *Belle-Madeleine*. La musique a paru digne d'estime, malgré l'interprétation insuffisante des nombreux morceaux de la partition. Chanté par Gayral et Mlle Longuefosse.

BERTA, opéra italien, musique de Pacini, représenté au théâtre San-Carlo, à Naples, en avril 1867, avec succès.

BETTINA, opéra-comique en un acte, paroles de M. Emile de Najac, musique de M. Léonce Cohen, représenté aux Fantaisies-Parisiennes le 14 juin 1866. La donnée de cette pièce n'est pas neuve. Vieille histoire de tuteur et de pupille, mais compliquée d'une servante que son maître croit sotte et qui est pleine de malice, *finta simplice*. Cet ouvrage a servi de pièce de début à M. Léonce Cohen, prix de Rome. L'air de Bettina : *Elle veut être une fermière ;* les couplets : *Le plus bête n'est pas celui qu'on pense*, ont obtenu du succès. Chanté par Berthé, Costé, Mlles Costa et Hermance.

BLUETS (LES), opéra-comique en quatre actes, paroles de MM. Cormon et Trianon, musique de M. Jules Cohen, représenté au

Théâtre-Lyrique le 23 octobre 1867. Le livret n'a pas été heureusement conçu. Le roi don Juan de Castille veut remettre sa couronne à son fils naturel, Fabio, jeune guerrier plein de bravoure. Pour arriver à son dessein, il fait éloigner de sa vue une jeune fille qu'il aime et qu'il doit épouser. Estelle est son nom. Le roi la fait enfermer dans un couvent. L'abbesse de ce couvent, la sœur Carmen, qu'il destine en mariage à Fabio, est un personnage comique et de mauvais goût. L'infant d'Espagne meurt; Fabio, le fils naturel, est proclamé roi d'Espagne, et il oublie la pauvre Estelle avec laquelle il allait cueillir les bluets dans les blés. La musique n'a pas produit une vive impression. On a distingué plusieurs morceaux, chantés par Mlle Nilsson, un chœur au troisième acte et une marche triomphale, instrumentée avec habileté. Cet ouvrage a été chanté par Troy, Lutz, Mlles Nilsson et Tual.

BRAMBORI V CÈCHACH (*les Brandebourgeois en Bohême*), opéra tchèque, de M. F. Smetana, représenté au théâtre National de Prague le 5 janvier 1866.

C

CARABINIERS (LES), opéra-comique en trois actes, paroles de Keller, musique de Hœrtel, représenté à Schwérin le 8 novembre 1866.

CARDILLAC, opéra en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Nuitter et Beaumont, musique de M. Lucien Dautresme, représenté au Théâtre-Lyrique le 11 décembre 1867. Le sujet de la pièce a été tiré d'un conte d'Hoffmann, et n'est pas heureux. On a remarqué quelques morceaux, entre autres : *Si les galants aiment les belles*, et le madrigal : *Celle que j'aime*. Chanté par Ismaël, Barré, Bosquin, Mlle Daram.

CASINO DI CAMPAGNA (IL) [*la Maison de campagne*], opéra-buffa en trois actes, paroles d'Ulysse Barbieri, musique de M. Vincent Méla, représenté au Théâtre-Italien le samedi 3 mai 1866. Cet ouvrage avait été représenté déjà dans l'été de 1865 au théâtre Del Re, à Milan. Il n'a obtenu aucun succès. Chanté par Mercuriali, Mlle Sorandi et Mlle Méla, fille du compositeur.

CATARINA HOWARD, opéra italien, musique de Petrella, représenté à Rome dans le mois de février 1866.

CHANTEUR FLORENTIN (LE), scène lyrique de MM. Alfred et Ernest Blau, musique de M. Duprato, représentée aux Fantaisies-Parisiennes le 29 novembre 1866. La scène se passe à Florence. La signora Sylvia reste froide et insensible au milieu des jeunes seigneurs qui forment sa cour. Survient un petit chanteur. Son improvisation touche le cœur de la belle, qui congédie son brillant entourage et lui préfère la société du chanteur florentin. Sur ce canevas léger, M. Duprato a écrit une musique agréable et instrumentée avec beaucoup de délicatesse. On a remarqué une villanelle à trois voix. Chanté par Engel et Mmes Geraizer, Bonelli, Rigault, Eléonore Peyret et Arnaud.

CHÂTEAU À TOTO (LE), opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Jacques Offenbach, représenté au Palais-Royal le 6 mai 1868. Bouffonnerie jouée par Gil-Perez, Brasseur, Hyacinthe, Lassouche, Mlles Zulma Bouffar, Worms, Paurelle, Alphonsine.

CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE (LES), opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Hervé, représenté aux Bouffes-Parisiens le 17 novembre 1866. La parodie, l'antithèse, la vulgarité des détails, qui contrastent avec la noblesse et la grandeur des noms et de la condition sociale des personnages, tels sont les éléments comiques de ce genre de pièces, qui a obtenu depuis quinze ans tant de succès en France, en Allemagne et en Russie. Il y a dans la musique plusieurs morceaux traités avec verve et esprit. Le duo d'Angélique et Médor, les couplets de Mme Rodomont ont eu du succès. Chanté par Kelm, Garnier, Jannin, Léonce, Desmonts, Mme Ugalde, Mlles Darcier et Castello.

CHILPÉRIC, opéra-bouffe en trois actes, paroles et musique de M. Hervé, représenté aux Folies-Dramatiques le 24 octobre 1868. Cette pièce a encore pour ressorts principaux les contrastes, les antithèses et les ana-

chronismes. Frédégonde, faisant son déménagement du palais de Chilpéric dans une voiture à bras poussée par le docteur Ricin, tous les personnages de la pièce chantant un finale, abrités sous des parapluies de toutes couleurs, tel est l'ordre d'idées dans lequel se déroulent les opérettes modernes. Les auteurs, en somme, servent au public les mets qu'il mérite; puisqu'il les digère et les paye, on recommence le lendemain. L'imagination musicale ne fait pas défaut à M. Hervé; seulement elle est mal réglée. On a applaudi la chanson du *Papillon bleu*, des couplets bouffes et un joli boléro. Chanté par Milher, Chaudesaigues, Béret, Mendasti, Monroy, Mlles Blanche d'Antigny, Berthall, Jullien, Cuinet, Massue.

CHEVALIER LUBIN (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. V. Perrot et Michel Carré, musique de M. Adrien Boieldieu, représenté aux Fantaisies-Parisiennes le 23 mai 1866. La pièce est agréable. La comtesse Rosine est rebelle aux feux dont le chevalier de Simiane brûle pour elle. Apprenant qu'il doit s'introduire chez elle, elle confie la surveillance de son parc à son nouveau jardinier. Mais sous les habits de Lubin s'est caché le chevalier. Il y a plusieurs scènes épisodiques de travestissements assez ingénieuses. La partition débute par une jolie ouverture. On a distingué l'air du marquis, dont l'accompagnement concertant produit un bon effet; le duo de Rosine et du marquis, sur un mouvement de valse élégant; l'air du jardinier; le cantabile de Rosine, dont l'allégro est aussi une valse mélodieuse; le trio: *Il croit rêver sans doute*, et les couplets bachiques en duo et dans le style de Lulli. L'instrumentation dénote par sa souplesse la main exercée et les bonnes études du fils de Boieldieu. Ce joli ouvrage a été interprété par Arsandaux, Gourdon et Mlle Arnaud.

CLÉOPÂTRE, opéra en quatre actes, paroles de M. Bogros, musique de Mme la baronne de Maistre. Cet ouvrage, dont plusieurs fragments ont été entendus par un auditoire d'élite et ont produit la plus favorable impression, a été remarqué et signalé par le jury chargé de l'examen des partitions envoyées au concours du Théâtre-Lyrique. C'est à ce double titre que nous mentionnons cet opéra. Les compositions musicales de Mme la baronne de Maistre se distinguent par la force et la vérité de l'expression dramatique, par l'originalité des idées et l'emploi intelligent des ressources de l'harmonie. L'opéra de *Cléopâtre* renferme des beautés trop saillantes et d'un ordre trop élevé pour que le public ne soit pas admis à l'entendre et à le juger sur une de nos premières scènes lyriques. Le livret offre des situations favorables à une belle mise en scène. Au premier acte, l'atrium du palais d'Antoine; les rois, reines et peuples de l'Asie vaincue défilent devant lui; ce qui rappelle les beaux spectacles des opéras de Quinault et de Lulli; l'arrivée de Cléopâtre dans sa galère; la salle du festin; l'arrivée inattendue d'Octavie. Au deuxième acte, les jardins de l'île de Méosie, des scènes de passion et de désespoir. Au troisième, le golfe d'Ambracie au lendemain de la célèbre bataille d'Actium. Au quatrième, l'intérieur du tombeau de Ptolémée; dans un deuxième tableau, les jardins d'Alexandrie; la mort d'Antoine, celle de Cléopâtre et l'arrivée de César triomphant. La partition renferme des morceaux remarquables; parmi les plus saillants, nous signalerons dans le premier acte: le chœur d'introduction, l'air du grand-prêtre: *Déesse au front paré d'étoiles*, le chœur des esclaves, la romance de ténor: *Un soir d'été calme et tranquille*. Dans le deuxième acte, l'air de Cléopâtre: le *Soleil décline;* un duo entre Antoine et la reine. Dans le troisième, le chœur des soldats: *Le vent gémit, la mer profonde;* la grande scène du désespoir de Cléopâtre. Dans le dernier acte, l'air de la reine: *Accueille-moi, dernier asile;* le trio syllabique: la *Nuit sombre, de son ombre;* le duo entre Octavie et Cléopâtre: *Trop grande est ton audace;* enfin la scène de la mort de Cléopâtre.

Dans cet ouvrage important, comme dans l'opéra de *Sardanapale* du même auteur (v. ce mot) que nous avons fait connaître, circule abondamment le souffle épique. Ce sont là des œuvres d'un grand mérite et qu'on ne saurait trop encourager; car elles sont de nature à arrêter cette décadence dont nous suivons la pente depuis quelques années.

COLUMELLA, opéra-bouffe en trois actes, musique de Vincent Fioravanti, représenté au Théâtre-Italien de Paris le 11 avril 1867. (V. *Il ritorno di Padova.*) Dans le premier acte, l'air d'Elise: *Bella sorgea la rosa*, est assez mélodieux; l'air bouffe de Columella est long et peu intéressant; l'ottetto final est mouvementé et bien écrit pour les voix. Dans le deuxième acte, l'andante chanté par Aurèle est pathétique. Le violoncelle en accompagne

la fin avec charme. Le duo est peu saillant. Nous avons parlé ailleurs de la scène des fous. En somme, cette musique manque de brio, de gaieté.

COMÉDIE EN VOYAGE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de Méry, musique de M. Deffès, représenté à Ems en juillet 1867. On a remarqué dans cet ouvrage l'air du marquis, le duo de la peur : *Réveillez-vous*, la chanson d'Edmond, le chant de table : *Versez le vin du Rhin, divin.*

CONTESSINA (LA), opéra semi-séria en trois actes, paroles italiennes de M. de Lauzières, d'après un livret de MM. de Saint-Georges et Jules Adenis, musique de M. le prince J. Poniatowski, représenté aux Italiens le 28 avril 1868. Le livret repose au fond sur la donnée la plus vulgaire, puisqu'un héritage intervient au dénoûment pour faire épouser au jeune comte d'Alteriva, qui est sans fortune, la jeune fille qu'il aime et qui est devenue millonnaire. Seulement les auteurs ont introduit un épisode piquant, une véritable invention. La scène se passe au bord de la mer. Un vaisseau échoue. Une jeune fille est sauvée des flots par le jeune comte; mais la frayeur l'a rendue muette; de telle sorte que, pendant la plus grande partie de la pièce, l'héroïne mime son rôle. Elle recouvre la parole à l'heure du dénoûment. La musique est bien écrite pour les voix, instrumentée avec goût et d'un style italien agréable. Nous avons remarqué le chœur des serviteurs, un joli quatuor, un duo, un menuet bien traité et la chanson du matelot. Il convient de signaler, en outre, les airs de ballet, que le prince compositeur traite toujours avec verve et talent. Quoique inférieurs à ceux de *Pierre de Médicis*, du même auteur, on les entend avec un vif plaisir. L'ouvrage a été interprété par M. et Mme Tiberini, Verger, Scalese et Mme Grossi. Le rôle de Stella a été mimé avec beaucoup de grâce par Mlle Urban.

CORRICOLO (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Ferdinand Poise, représenté à l'Opéra-Comique le 28 novembre 1868. C'est un vaudeville excentrique, invraisemblable, mais assez amusant. La partition renferme de fort jolis motifs, notamment la romance : *Faut-il que sitôt on oublie*, et l'arrangement de l'air : *Il pleut, il pleut, bergère.* Chanté par Sainte-Foy, Barré, Laurent, Prilleux, Mme Cabel, Mlle Heilbron.

CORSEN (DIE) [*les Corses*], opéra allemand, musique de Carl Goetze, représenté à Weimar dans le mois de mai 1866.

COSCOLETTO, opéra-comique, musique de M. J. Offenbach, représenté avec quelque succès au théâtre An-der-Wien, à Vienne, le 5 janvier 1866. Cet ouvrage avait eu un sort moins heureux à Berlin. L'interprète principale était Mlle Geistinger.

CROISADE DES DAMES (LA), opéra-comique en un acte, paroles française de M. Victor Wilder, musique de Franz Schubert, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre des Fantaisies-Parisiennes, le 3 février 1868. Ce ne sera pas un des moindres titres de M. Martinet au souvenir des amis des arts, que d'avoir fait représenter pour la première fois en France ce petit chef-d'œuvre de l'auteur du *Roi des Aulnes*. La *Croisade des dames* a porté originairement le titre de *la Guerre domestique* ou *les Conjurés*. (V. la *Guerre domestique*.) Le sujet a pu être suggéré par la pièce d'Aristophane, intitulée : *Lysistrata;* mais on n'y remarque aucune trace des obscénités qui rendent illisible la comédie de l'auteur grec. De braves chevaliers reviennent de la croisade. Les châtelaines, irritées par la longue absence de leurs maris, complotent de se venger en les déconcertant par la froideur de leur accueil; mais plusieurs des conjurées trahissent en secret leur serment, et la réconciliation devient bientôt générale. L'ouverture, quoique peu développée, est une page magistrale. Schubert est, à notre avis, supérieur à la plupart des compositeurs allemands dans l'art d'écrire pour les voix. Les chœurs, dans ce petit opéra, ont une sonorité magnifique. Belle harmonie au service d'idées originales, des formes variées d'accompagnement, un sentiment poétique et toujours conforme aux règles du goût le plus pur, telles sont les qualités maîtresses de François Schubert. On les retrouve toutes dans son petit opéra. Nous recommandons aux amateurs, dans l'édition française publiée par M. Gérard, la lecture du délicieux lieder : *Hélas! verrai-je encore*, du morceau d'ensemble : *Seigneurs, dans vos domaines*, l'ariette du baron Thrasybule : *Pour toi, j'ai souffert*, et le finale. Cet ouvrage a été chanté par Geraizer, Laurent, Masson, Guyard, Mmes Decroix, Arnaud, Vois et Deneux.

CROQUEUSES DE POMMES (LES), opérette en cinq actes, paroles de MM. Eugène Grangé

et Emile Abraham, musique de M. Louis Deffès, représentée au théâtre des Menus-Plaisirs le 28 septembre 1868. Le sujet est fort léger. C'est encore un tableau peu séduisant de certaines mœurs parisiennes : de petites paysannes qui ont préféré le trottoir des boulevards à la grande rue du village. Il ne comportait pas cinq actes. La partition a été accueillie favorablement. On y a trouvé cette facture élégante et ces motifs caractérisés qui distinguent la manière du compositeur. Nous signalerons la chanson rustique en *si* bémol, l'air bouffe : *Je suis le coiffeur de ces dames,* et la chanson des croqueuses de pommes. Chanté par Gourdon, Daniel Bac, Paul Ginet, Branciard, Detroges, Mlles Marchand et Marcus.

D

DALIBOR, opéra en trois actes, musique de M. Smetana, chef d'orchestre, représenté au Neustœdler-Theater, à Prague, en mai 1868.

DANS LES GARDES FRANÇAISES, opéra-comique, musique de M. E. Pichoz, compositeur lyonnais, représenté au Grand-Théâtre de Lyon en janvier 1868.

DANS LES VIGNES DU SEIGNEUR, opérette, musique de Conradi, représentée au théâtre de Friedrich-Wilhelmstadt, à Berlin, en décembre 1867.

DÉBORAH, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Adolphe Favre et Edouard Plouvier, musique de M. Devin-Duvivier, représenté au Théâtre-Lyrique, à Paris, le 14 janvier 1867. Le sujet a été tiré d'un roman de Walter Scott. Le livret n'a pas été jugé favorablement. Quant à la musique, plusieurs morceaux ont été remarqués, entre autres la romance : *Les voilà bien, ces ingrats qu'on adore.* Chanté par Puget, Lutz, Mme Talvo-Bedogni, Mlles Daram et Demay.

DÉFAUTS DE JACOTTE (LES), opérette en un acte, paroles de MM. Duru et Chivot, musique de M. V. Robillard, représentée aux Fantaisies-Parisiennes le 27 avril 1867. Chantée par Bonnet, Croué, Géraizer, Mmes Decroix, Gourdon et Mlle Mathilde.

DEUX CONSULTATIONS (LES), opéra-comique en vers, paroles de M. Gransart, musique de F. Schwab, représenté au Lycée de la ville de Strasbourg en août 1867.

DIANA, opérette-bouffe, musique de Millœcker, représentée au théâtre de l'Harmonie, à Vienne, le 2 janvier 1867.

DIDON, opéra-bouffe en deux actes et quatre tableaux, paroles de M. Belot, musique de M. Blangini fils, représenté aux Bouffes-Parisiens le 5 avril 1866. C'est encore une parodie de l'histoire de la reine de Carthage. Les titres des tableaux sont les suivants : 1o les *Anthropophages;* 2o le *Bouclier de la vertu;* 3o la *Grotte mystérieuse;* 4o le *Bûcher de l'amour.* Chacun de ces tableaux sert de prétexte aux farces les moins attiques. Il y a des marques de talent dans la musique, un bon duo entre Enée et Didon, ainsi que quelques airs rhythmés avec verve; mais un compositeur qui porte le nom de l'auteur de tant de gracieux et poétiques nocturnes ne devrait pas s'abaisser à ce genre de pièces. Chanté par Désiré, Tayau, Mlles Silly, Zulma Bouffar, Théric, Valentine.

DON CARLOS, opéra en cinq actes, paroles de Méry et de M. Camille Du Locle, musique de M. Verdi, représenté à l'Opéra le 11 mars 1867. C'est dans le drame de Schiller que les auteurs ont puisé les principaux éléments de la pièce. On sait que ce drame est en complet désaccord avec l'histoire, que tous les caractères sont faussés et que les idées émises par le poëte allemand forment un anachronisme choquant avec celles qui avaient cours dans la seconde moitié du XVIe siècle. Don Carlos n'était pas un prince intéressant. Il était laid et cruel. Rien n'est moins prouvé que son amour malheureux avec Elisabeth. Il est établi seulement qu'il avait été fiancé très-jeune avec cette princesse, et que Philippe II, son père, l'épousa à sa place pour cimenter l'alliance de la France et de l'Espagne. Dans le livret de l'opéra, on a suivi les inventions de Schiller, et il en est résulté une œuvre peu lyrique, profondément monotone et sombre, et n'offrant aucune figure sympathique, pas même celle du marquis de Posa. Au premier acte, qui se passe à Fontainebleau, les deux fiancés se voient pour la première fois,

s'enflamment aussitôt l'un pour l'autre. Ce qui est plus invraisemblable, c'est qu'ils sont aussitôt invités à se séparer, Elisabeth devant épouser Philippe II et monter sur le trône d'Espagne. Le comte de Lerme apporte à la princesse l'ordre du roi de France, son père, et en obtient un consentement à peine articulé.

Au second acte, on assiste à la fin des obsèques de Charles-Quint au couvent de Saint-Just. La mort de cet empereur eut lieu effectivement en 1558, deux ans avant les noces de Philippe et d'Elisabeth. Il n'y a donc aucun doute sur la mort réelle de Charles-Quint. On verra au cinquième acte que le défunt n'est pas mort. Carlos fait connaître à son ami, le marquis de Posa, qu'il aime Elisabeth avec passion. Au lieu de chercher à l'en guérir, l'ami emploie son éloquence à obtenir pour lui une audience de la reine.

L'infant Carlos, notre espérance,
Vit dans le deuil et dans les pleurs,
. . . .
Daignez le voir, daignez l'entendre!
Sauvez l'infant! sauvez Carlos.

C'est un vilain rôle que celui-là, surtout pour un homme, pour un marquis au sort duquel les auteurs ont voulu que le public s'intéressât. Don Carlos demande à la reine qu'elle supplie le roi de l'envoyer loin d'elle, en Flandre; puis il laisse éclater sa passion dans toute sa force. « Je t'aime, Elisabeth! le monde est oublié. » Philippe II entre sur la scène, et, voyant la reine seule, sans sa dame d'honneur, conçoit des soupçons. Il exile la comtesse d'Aremberg en France, ce qui donne lieu aux touchants adieux que lui fait la jeune Elisabeth.

Le troisième acte est en partie consacré à un ballet allégorique. La comtesse Eboli, qui aime aussi don Carlos, surprend le secret des amants, et sa jalousie la porte à les perdre tous deux. Elle s'empare d'une cassette contenant le portrait de l'infant, et la fait parvenir au roi. Il y a à la fin de cet acte une procession de moines conduisant au supplice des victimes du tribunal de l'inquisition. C'est le tableau obligé dans un sujet espagnol. Les auteurs n'y ont pas manqué; M. Verdi non plus. Ce dernier nous semblait cependant avoir peu de goût pour les bûchers, puisqu'il a préféré faire mourir de ses blessures sa *Giovanna d'Arco*, au siége de Compiègne et dans les bras du dauphin, son amant. (Voy. *Giovanna d'Arco*. Viennent ensuite des députés flamands, qui exposent les plaintes de leurs compatriotes. Don Carlos réclame, l'épée à la main, le gouvernement du Brabant et des Flandres. Philippe II résiste et fait conduire en prison son fils désarmé. L'émotion est générale.

Au quatrième acte, Elisabeth se plaint du vol dont elle a été victime; le portrait de l'infant lui avait été donné alors qu'il était son fiancé; mais le roi l'accable de paroles amères. La princesse Eboli est épouvantée du mal qu'elle a fait; elle court se jeter aux pieds de la reine et lui avoue sa faute. Elisabeth la punit en lui donnant à choisir entre le cloître ou l'exil. Dans le tableau suivant, le marquis de Posa rend visite à don Carlos dans sa prison. Un arquebusier, aposté par l'ordre du roi, l'ajuste et lui envoie le coup mortel. Le marquis expire dans les bras de son ami en lui faisant les plus touchants adieux.

Au cinquième acte, Elisabeth et don Carlos se prodiguent d'amères consolations dans le couvent de Saint-Just. Le roi arrive et veut livrer son fils au saint office. Carlos résiste. Une sorte de lutte s'engage, dans laquelle l'infant recule vers le tombeau de Charles Quint. La porte du caveau s'ouvre, et l'empereur, revêtu du froc monastique et la couronne en tête, apparaît, ouvre ses bras à son petit-fils et le protége contre les entreprises de ses ennemis consternés. Qu'est-ce que cela veut dire? Si Charles-Quint était encore vivant, on comprendrait qu'il sorte de sa retraite volontaire pour protéger l'infant contre la sévérité de son père; mais il a été positivement enterré au second acte. Il est mort en 1558; or, nous sommes en 1560. C'est donc une apparition fantasmagorique et le plus étrange dénoûment qu'on ait vu à l'Opéra depuis les tragédies lyriques de Lulli et de Rameau; ce n'est pas là un dénoûment. Le manteau impérial du spectre de Charles-Quint ne protége pas plus don Carlos et Elisabeth contre les fureurs du roi, qu'un cauchemar ne nous débarrasse la nuit d'une situation critique où nous nous retrouvons au matin. Il y a de grands efforts, dans cet ouvrage, pour produire de l'effet. L'adultère, les anachronismes, une fausse amitié, des sentiments de haine contre nature entre le père et le fils, la menace brutale d'un coup de poignard faite à une femme, une lâche délation commise par une jeune princesse à laquelle on s'est intéressé au second acte, des scènes lugubres et désagréables d'auto-da-fé, enfin la scène inexplicable du tombeau, tout cela a déjà compromis le succès

de cet opéra, et, nous le croyons, lui fera toujours obstacle.

M. Verdi a cherché à changer sa manière en l'honneur de ce mauvais poëme. Il a presque abandonné le terrain de la mélodie, où il est si à l'aise, pour aller à la découverte des phrases compliquées, des cadences évitées et d'une mélopée un peu vague, dans le goût de la nouvelle école allemande. On a remarqué la chanson du voile, le duo qui la suit, entre le marquis de Posa et la princesse Eboli, le grand duo dramatique de Carlos et d'Elisabeth, la musique du ballet allégorique et le finale du troisième acte, qui est le morceau capital de l'ouvrage, le monologue sombre de Philippe II, le dernier chant du marquis : *Don Carlos, c'est mon jour suprême*, les stances de la reine au couvent de Saint-Just. Cet ouvrage a eu pour interprètes : Obin, Morère, Faure, David, Mmes Sass, Gueymard, Mlle Levieilli, et pour la danse, Mlle Beaugrand.

DON DIEGO DE MENDOZA, opéra italien, musique de Pacini, représenté à la Feniçe, à Venise, dans le mois de janvier 1867.

DONA MARIA, opéra en deux actes, texte allemand, musique du comte de Reiset, représenté à Darmstadt en avril 1866. M. le comte de Reiset est ministre plénipotentiaire de France à la cour de Rome. C'est le deuxième ouvrage dramatique qu'il fait représenter.

DOUBLE PIÉGE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de Mme Mélanie Waldor, musique de M. G. Douay, représenté dans la salle Herz en juin 1868. Chanté par Ducellier, Aurèle, Neveu, Mlles Regnault et Ducasse.

DRAHOMIRA, opéra, musique de L. Schebor, représenté au théâtre National bohême, à Prague, en octobre 1867.

DUCHESSA DI GUISA (LA), opéra italien, musique de Serrao, représenté au théâtre San-Carlo, de Naples, dans le mois de décembre 1866.

DUE ORSI (I), opéra italien, musique Dall' Argine, représenté au théâtre Santa-Radegonda, à Milan, dans le mois de février 1867. Le sujet de cet ouvrage a été tiré de *l'Ours et le pacha*, de Scribe. Bottero et Altini ont chanté les principaux rôles.

E

ELIXIR DE CORNELIUS (L'), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Henri Meilhac et Arthur Delavigne, musique de M. Emile Durand, représenté sur le théâtre des Fantaisies-Parisiennes le 3 février 1868. La donnée de la pièce est ultra-originale. Le docteur Cornelius possède un élixir au moyen duquel les âmes changent de corps. Un militaire, qui aime Frédérique, la nièce du docteur, exploite sa manie, et se fait passer pour avoir été fille jadis et séduite par Frédéricque, alors qu'elle était garçon. Il demande, après cinq cents ans de distance, la réparation, et Cornelius consent au mariage. La partition offre de jolies mélodies, écrites avec facilité et harmonisees avec goût. L'air chanté par Cornelius, la chanson militaire et la sérénade ont été applaudis. Ce petit ouvrage a été chanté par Bonnet, Derval, Mmes Decroix et Labarre.

ERSTE FALTE (DIE) [*la Première ride*], opéra-comique allemand en un acte, musique de Leschetitzky, représenté au théâtre allemand, à Prague, le 9 octobre 1867. Cet ouvrage est à quatre personnages.

EXPLOITS DE BANDITS, opéra-bouffe, musique de Suppé, représenté au théâtre de Friedrich-Wilhelmstadt, à Berlin, en décembre 1867.

F

FABIER (DIE) [*les Fabius*], opéra allemand en cinq actes, livret de M. G. de Meyern, d'après le drame classique de Gustave Freytag, musique de M. Langert, représenté à l'opéra Royal de Berlin en mars 1868. Cet ouvrage avait été joué à Cobourg en 1867; mais il ne reçut sa forme définitive que pour la représentation sur la scène berlinoise. Il obtint un succès décisif. Le style en est élevé et en harmonie avec ce sujet antique. L'amour du plébéïen Icilius avec la jeune patricienne Fabia est le sujet du poëme. On a applaudi le finale du premier acte, un duo dans le second, les saturnales et la marche au troisième. Le quatrième acte a paru le plus saillant. Chanté par Woworsky, Betz et Mlle Grün.

FÊTE DES NATIONS (LA), à-propos allégorique, paroles de M. Arthur Pougin, musique de M. Adrien Boieldieu, représenté aux Fantaisies-Parisiennes le 27 avril 1867. C'est une cantate plutôt qu'une scène. La France, l'Art et l'Industrie dialoguent entre eux, et un chœur cosmopolite chante l'union pacifique des peuples. La musique a bien le caractère qui convient à ce genre de composition.

FIANCÉE D'ABYDOS (LA), opéra en quatre actes, paroles de M. Jules Adenis, musique de M. Adrien Barthe, représenté au Théâtre-Lyrique le 30 décembre 1865. Le livret a été tiré du poëme de lord Byron. Zuléika, la vierge d'Abydos, est destinée au bey Oglou par l'ambitieux Giaffir, parent du bey. Elle est aimée de Sélim, fils d'Abdallah et neveu de Giaffir, meurtrier de son frère. Ce Giaffir tue son amant, et Zuléika se soustrait par la mort à un odieux hymen. Tel est le dénoûment dans le poëme de Byron. Il est remplacé dans l'opéra par un assoupissement léthargique de la fiancée d'Abydos et par son union avec Sélim. La partition est l'œuvre d'un musicien de mérite. On a remarqué la chanson mauresque, la marche turque, la ronde de nuit, la scène de la conjuration et la marche nuptiale. Mme Carvalho a obtenu un grand succès dans cet ouvrage, qui a été interprété en outre par Monjauze, Ismaël et Lutz.

FIANCÉE D'AZOLA (LA) opéra allemand, paroles de MM. Linden et Adolphe Kaisch, musique de M. Louis Liébé, représenté à Carlsruhe le 9 septembre 1868. On a applaudi l'ariette : *Ein guter Ehemann*, une cavatine avec accompagnement de cor anglais et un chœur arrangé sur l'air de la *Romanesca*. Cet ouvrage a réussi. Il a été chanté par Stolzemberg, Kœrner, Oberhofer, Mlles Formaneck et Hauser.

FIANCÉE HUSSITE (LA), opéra tchèque en cinq actes, musique de M. Schebor, représenté avec succès à Prague en octobre 1868.

FIFRE ENCHANTÉ (LE), opérette, musique de M. Jacques Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 30 septembre 1868.

FIGLIA DEL MARINAJO (LA), opéra italien, musique de Clodio Conti, représenté au théâtre Bellini, de Naples, dans le mois de mai 1866. Le premier rôle a été chanté par la prima donna Mancusi.

FILS DU BRIGADIER (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Eugène Labiche et Delacour, musique de M. Victor Massé, représenté à l'Opéra-Comique, à Paris, le 25 février 1867. La scène se passe en Espagne, pendant le siége de Burgos. C'est une sorte de mélodrame dans lequel sont encadrées plusieurs scènes très-comiques; mais, en somme, le livret n'a pas été goûté. Quant à la musique, elle est pleine de motifs ingénieux et colorés. Toute la première partie de l'ouverture est charmante. Il était difficile de mieux poétiser la formule militaire et banale de la retraite. Nous signalerons dans le premier acte une valse chantée, la romance : *Trembler, quand on est militaire;* un refrain populaire : *Les Flamands, les Saxons,* et un rondo bouffe. Dans le troisième acte, un bon trio et la romance : *Pardonne-moi*, avec accompagnement de cor anglais. Chanté par Crosti, Montaubry, Sainte-Foy, Prilleux, Mlles Girard, Roze et Révilly.

FIOR D'ALIZA, opéra-comique en quatre actes et sept tableaux, paroles de MM. Hippolyte Lucas et Michel Carré, musique de M. Victor Massé, représenté à l'Opéra-Comique le 5 février 1866. C'est un ouvrage qui

renferme des morceaux excellents et des mélodies fort agréables, mais que les défauts du livret ont malheureusement déjà écarté de la scène. Le sujet de la pièce a été tiré du roman si connu de M. de Lamartine, *Graziella*. Les principaux événements amenés dans un livre avec des ménagements et des circonstances qui les préparent, les motivent et les rendent vraisemblables, sont ici dans la pièce brusqués, décousus et sans intérêt. Géronimo et Fior d'Aliza ont été élevés ensemble dans une cabane qu'abrite un châtaignier séculaire. Ils s'aiment, et leurs parents consentent à les unir. Mais un capitaine de gendarmes de la ville voisine demande en mariage la jeune fille. Ne pouvant vaincre la résistance des parents, il ne songe qu'à se venger. Il achète la propriété louée aux pauvres gens, et veut faire abattre le châtaignier. Géronimo, indigné et cédant à l'emportement de son amour et de la colère, décharge son arme sur le capitaine et le tue. Il est conduit en prison, et peu après condamné à la mort. L'infortunée Fior d'Aliza, pour sauver son amant, se déguise en *pifferaro* et se fait introduire chez le geôlier ou *bargello*, dont la fille se marie. Elle entre dans la maison avec les gens de la noce; elle est reconnue par le prisonnier à l'aide d'une cantilène qu'ils chantaient ensemble aux jours de bonheur. Ils parviennent à se voir, et un bon religieux les unit quelques heures avant le moment désigné pour l'exécution. Un incident étrange et fort bien traité complique la situation et, à la fois, amène un heureux dénoûment. Une jeune fille, dont le père était bandit et la mère bohémienne, a été élevée dans la prison. Sa raison paraît un peu altérée. Elle devient amoureuse de Géronimo et le fait évader. Fior d'Aliza, de son côté, lorsqu'on vient chercher le condamné, se revêt de la robe préparée pour lui et marche au supplice. Ce qui est d'une invraisemblance choquante. Arrivée sur les remparts, elle va mourir, lorsque Géronimo accourt pour réclamer son sort, et aussi le bon religieux, qui est allé chercher et qui a obtenu la grâce du jeune condamné. L'ouverture offre des effets de rhythme piquants et se termine par une saltarelle animée. Dans le premier acte, on a remarqué la romance : *C'est l'amour*, dont l'accompagnement imitatif est d'une grâce ingénieuse, et le quintette du châtaignier. Les formes du finale sont belles, mais trop pompeuses pour le cadre étroit de l'action. Dans le second acte, il y a une farandole accompagnée de tambours de Basque d'un charmant effet. Dans le troisième, la saltarelle, dont le motif termine l'ouverture, revient à l'occasion de la noce de la fille du geôlier, et elle a été fort applaudie. C'est le principal morceau de chant de l'ouvrage. On a remarqué aussi l'air de la jeune bohémienne, qui a de l'originalité. Nous signalerons encore, dans le quatrième acte, la marche funèbre. Le rôle de Fior d'Aliza a été admirablement interprété par Mme Vandenheuvel-Duprez; Mme Galli-Marié a joué celui de Piccinina, Achard et Crosti, ceux de Géronimo et du moine.

FLEUR DE THÉ, opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Charles Lecocq, représenté à l'Athénée le 11 avril 1868. C'est une bouffonnerie amusante. Plusieurs scènes sont comiques et semées de quelques mots spirituels. On a applaudi les couplets du mandarin : *Je suis clairvoyant comme un sphinx;* l'air de Césarine : *En tous pays*, et un joli duo au troisième acte : *Rappelle-toi*. Joué par Désiré, Léonce, Sylter, Mlles Irma Marié et Lucie Cabel.

FRELUCHETTE, opérette en un acte, musique de M. Montaubry, représentée aux Fantaisies-Parisiennes en octobre 1867. Le compositeur est le frère du ténor de l'Opéra-Comique. Ce petit ouvrage a été chanté par Bonnet, Barnolt et Mlle Decroix.

FIANCÉE DE CORINTHE (LA), opéra en un acte, paroles de M. Camille du Locle, musique de M. J. Duprato, représenté à l'Opéra le 21 octobre 1867.

FRANZ ACKERMAN, opéra en quatre actes, paroles de M. Distemberg, musique de Miry, représenté au théâtre Flamand, à Bruxelles, en octobre 1867. Le sujet est tiré des annales de la ville de Gand. La scène se passe au XIVe siècle, à l'époque où les communes flamandes étaient assez organisées pour tenir tête au roi de France. La musique est agréable, quoique peu originale; elle a obtenu assez de succès. Le principal rôle a été chanté par M. Warnots.

FRÈRES AVARES (LES), opérette, paroles de M. Richard, musique de M. Matz, représentée sur le théâtre du Gymnase, à Bordeaux, le 11 mai 1866.

G

GIAOUR (LE), opéra, musique de M. Hermann, représenté à Bordeaux dans le mois de janvier 1866. Le principal rôle a été chanté par Wicart.

GIOVANNA DI NAPOLI (*Jeanne de Naples*), opéra italien, musique de Coppola, représenté à Lisbonne dans le mois de février 1866. Mme Borghi-Mamo a rempli avec succès le principal rôle.

GRAND-DUC DE MATAPA (LE), opéra-bouffe en trois actes et cinq tableaux, paroles de MM. Clairville et Octave Gastineau, musique de M. Debillemont, représenté au théâtre des Menus-Plaisirs le 16 novembre 1868. On a applaudi les couplets : *On a vu des rois épouser des bergères*, et un quintette. Chanté par Gourdon, Aurèle, Paul Ginet, Mmes Debrigny-Varney, Marchand et Mlle Séchel.

GRANDE-DUCHESSE DE GÉROLSTEIN (LA), opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. H. Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Jacques Offenbach, représenté aux Variétés le 12 avril 1867. Cette pièce a obtenu un succès européen. Il semble que c'est ce genre grotesque, absurde, cette dérision de toutes les sommités sociales, cette parodie à outrance, qui va même jusqu'à caricaturer l'art, le chant et l'instrumentation, qui soit l'objet exclusif de la faveur publique. Ces farces attirent non-seulement les spectateurs vulgaires, mais toutes les classes de la société. Les rois, les empereurs, les princes et les vraies princesses, les héritières des plus beaux noms, les femmes réputées pleines de distinction et de délicatesse se sont passé la fantaisie d'assister aux représentations de la *Grande-duchesse de Gérolstein*, et n'ont pas dissimulé leur enthousiasme. C'était à l'époque de l'Exposition universelle. Le succès de cette pièce tint du délire. Nous ne pouvons en donner qu'une courte analyse, car le jeu de la scène, les excentricités des acteurs et les hardiesses des actrices ont formé la pièce elle-même bien plus que l'invention du scénario. Cependant, le voici en peu de mots : La grande-duchesse a donné le commandement de ses troupes au général Boum. En passant une revue, elle remarque un soldat de haute et de belle prestance. C'est le soldat Fritz, dont elle fait son favori. Il devient presque en un clin d'œil sergent, comte, général en chef, et il remplace Boum. Une conspiration s'ourdit contre lui ; mais il détruit lui-même sa fortune en préférant épouser la petite paysanne Wanda, qu'il aime, plutôt que d'accepter les faveurs que lui offre la grande-duchesse. Fritz est l'objet de mille mystifications pendant la première nuit de ses noces. On lui donne successivement des aubades, des charivaris ; enfin on le force de se mettre à la tête d'une troupe de soldats et d'aller attaquer un château voisin. Là, on le prend pour un galant, et il est roué de coups. Il perd toutes ses dignités. Le baron Grog lui succède un moment ; mais, en apprenant que cet homme est marié et père de quatre enfants, la grande-duchesse lui enlève le panache, symbole du commandement, et le rend au général Boum.

On voit donc que, à proprement parler, il n'y a là ni une pièce intéressante, ni même une comédie bouffonne, pas même une de ces arlequinades que Riccoboni et Romagnesi savaient si bien faire à la fin du siècle dernier. C'est uniquement la représentation, la mimique surtout qui excite l'hilarité des spectateurs. Ce qu'on appelle les *cascades* des acteurs joue le rôle principal dans les pièces de ce genre. Quand on est si peu délicat dans le choix de ses plaisirs, on a perdu le droit de se montrer difficile pour la partie musicale. Toutes les trompettes de la renommée ont sonné une fanfare en l'honneur du compositeur. Nous ne voyons rien dans la partition qui ait, musicalement parlant, assez de valeur pour être détaché du cadre théâtral. Nous nous contenterons de citer les morceaux les plus applaudis à la scène : ce sont, dans le premier acte, les couplets du *Piff paff*, la *Chronique de la Gazette de Hollande*, les couplets du *Sabre de mon père*, la chanson : *Allez, jeunes fillettes*, le rondo : *Ah! que j'aime les militaires ;* dans le second acte, l'air des billets doux, le récit de la bataille, le duo entre la duchesse et Fritz, le *Carillon de ma grand' mère*, qui est une sorte de bacchanale échevelée. Dans le troisième acte, les couplets : *Tout ça pour que cent ans après ;* le

quintette : *Sortez de ce couloir ;* le chœur des conjurés, parodié sur la *Bénédiction des poignards* des *Huguenots ;* la *Légende du verre*, etc. Les acteurs font personnellement trop de frais dans cette pièce pour n'avoir pas partagé les lauriers de M. Offenbach et de ses collaborateurs. C'est, en première ligne, Mlle Schneider qui, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, aura joui de la gloire qu'a obtenue Mlle Mars dans la première. Les goûts changent et se ressemblent peu. Ce sont ensuite : Dupuis, Couderc, Grenier, Kopp, Baron, Gardel, Mlles Garait, Legrand, Morosini, Véron et Maucourt.

GRAND' TANTE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de MM. J. Adenis et Ch. Grandvallet, musique de M. Jules Massenet, représenté à l'Opéra-Comique le 3 avril 1867. Le sujet n'est pas lyrique. Un oncle avare a épousé une jeune fille à laquelle il a laissé en mourant toute sa fortune; mais il n'avait pas signé son testament. Son neveu arrive d'Afrique dans le château, qu'il veut vendre immédiatement. Il voit la jeune femme, sa grand' tante. Il en est épris et fasciné. Il ne songe plus qu'à prolonger son séjour dans le château. Il va même jusqu'à contrefaire la signature de son oncle au bas du testament; ce qui est une licence trop forte. Aussi la grand' tante le déchire. Après un combat de générosité mutuelle, la grand' tante cède aux prières du jeune militaire et promet de rester. La musique est bien faite, intéressante, révèle de fortes études musicales. On a remarqué un air chanté par le ténor : *Allons camarade ;* la jolie phrase du duo : *Fée, ange ou femme ;* les couplets de la corvette : *File, corvette agile.* Chanté par Capoul, Mlles Girard et Heilbron.

H

HALKA, opéra de Moniusko, représenté sur le théâtre National de Prague en février 1868. Le sujet de la pièce a été emprunté à l'histoire de la Bohême.

HAMLET, opéra en cinq actes, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, d'après la tragédie de Shakespeare, musique de M. Ambroise Thomas; représenté à l'Opéra le 9 mars 1868. Cet ouvrage est le plus remarquable qui soit sorti de l'école française et qui ait été écrit pour notre première scène musicale depuis les grandes tragédies lyriques de M. Halévy. Nous nous servons à dessein de cette dénomination de tragédie lyrique, appliquée aux œuvres de l'auteur de la *Juive*, de *Charles VI*, de la *Reine de Chypre*, afin d'établir entre les genres une différence dont on doit tenir compte. C'est un drame romantique que M. Ambroise Thomas avait à traiter, et, de tous les drames, celui qui paraissait se prêter le moins aux exigences d'un opéra, à cause de la portée philosophique qu'à tort ou à raison l'opinion publique lui attribue. Il a fallu nécessairement que les auteurs de la pièce française missent de côté un grand nombre d'épisodes, les longs monologues, les dialogues grossiers, les scènes rebutantes qu'on trouve dans l'auteur anglais, afin que le spectateur se trouvât en présence d'une action forte, simple et que les situations fussent compatibles avec la musique. Je sais bien que, depuis la conception de certaines théories nouvelles, on a attribué à l'art des sons une virtualité universelle, je veux dire la puissance de tout exprimer, même les plus subtils problèmes psychologiques; mais il ne suffit pas d'émettre des théories, il faut, pour qu'elles ne restent pas à l'état de logomachie stérile, qu'elles aident à l'éclosion de belles œuvres qui s'imposent sans violence et par leur mérite intrinsèque à une admiration publique, durable et croissante. Or, il n'est sorti jusqu'à présent de ces larves si vantées que d'assez vilains papillons de nuit au vol lourd et à l'aspect peu sympathique. J'approuve donc entièrement MM. Michel Carré et Jules Barbier d'avoir refondu le drame de Shakespeare à l'usage de l'œuvre lyrique. Je regrette même qu'ils aient cru devoir conserver le *to be or not to be* du célèbre monologue d'*Hamlet*, et la scène des fossoyeurs, qui sera toujours insupportable aux yeux des gens de goût. Je leur reproche aussi de n'avoir pas puni Polonius, le complice du crime, dont le châtiment est le sujet de l'opéra entier.

A part ces réserves, nous ne faisons aucune difficulté de louer le mérite littéraire de la pièce, la beauté des vers et le choix heu-

reux des expressions dans les passages caractéristiques. En somme, la division de l'ouvrage en cinq actes est ainsi motivée : Premier acte : Couronnement de la reine Gertrude, veuve du feu roi, et devenue la femme de Claudius, roi de Danemark, son beau-frère; tristesse d'Hamlet; scène et duo d'amour entre Ophélie et Hamlet; départ de Laerte, frère d'Ophélie; scène de l'esplanade du château d'Elseneur; apparition de l'ombre du feu roi; révélation du crime; Hamlet jure de venger son père. Deuxième acte : Ophélie se plaint de ce que le prince ne lui témoigne plus la même tendresse; elle confie sa peine à la reine et lui demande de quitter la cour pour cacher sa douleur dans un cloître. La reine, déjà en proie aux plus sombres pressentiments, s'efforce de retenir la jeune fille :

Ne pars pas, Ophélie,
C'est une mère qui supplie,
Je n'espère qu'en toi pour guérir sa folie;

duo entre le roi et la reine ; Claudius cherche en vain à apaiser les remords de sa complice. Hamlet se présente; au milieu de discours simulant la folie, il annonce un spectacle qu'il a préparé pour divertir la cour; chœur des histrions; chanson bachique; marche danoise. Hamlet fait représenter devant Claudius et Gertrude la scène de l'empoisonnement du vieux roi Gonzague, et, les yeux fixés sur les coupables, il décrit à haute voix la pantomime :

C'est le vieux roi Gonzague et la reine Geniêvre!
En ce lieu solitaire, elle guide ses pas,
De doux serments d'amour que nous n'entendons pas
S'échappent de sa lèvre.
Le roi cède au sommeil et s'endort dans ses bras.
Mais, regardez; voici paraître
Le démon tentateur, le traître!
Il s'approche, il tient le poison!
La reine, dont sa voix perfide
Egara la faible raison,
Lui tend une coupe homicide...
Il la saisit et sans effroi
Verse la mort au cœur du roi.
C'en est fait! Dieu reçoit son âme.
Et lui, le meurtrier, calme et debout encor,
A la face du jour prend la couronne d'or
Et la met sur son front infâme.

Le roi pâlit; la colère d'Hamlet fait explosion; on le croit fou. Il en résulte une scène de désordre et de confusion qui termine le deuxième acte.

Troisième acte : Monologue d'Hamlet. Le roi entre en scène. Hamlet se cache derrière une tapisserie. Claudius essaye de prier; il croit voir l'ombre de son frère; il appelle; Polonius accourt. Tous deux, en quelques mots, achèvent de faire connaître à Hamlet l'affreuse vérité. La douleur d'Hamlet, apprenant que le père d'Ophélie a participé au crime, aurait pu être plus accentuée. Il y avait là un air à placer, air bien plus dramatique et plus émouvant que le *to be or not to be*, et qui amenait naturellement le trio suivant, dans lequel Hamlet repousse durement l'amour d'Ophélie pour accomplir sa terrible mission. Le duo entre la mère et le fils, qui termine le troisième acte, est la scène la mieux traitée du scénario. Gertrude rappelle le spectacle de ces reines des tragédies du vieil Eschyle, qui, toutes criminelles qu'elles sont, apparaissent si misérables, qu'elles excitent encore plus la pitié que la haine des spectateurs. Hamlet, nouvel Oreste, irait jusqu'à tuer sa mère, si l'ombre du vieux roi ne venait lui ordonner de respecter sa vie. Jusqu'au quatrième acte, on le voit, les sombres tableaux se succèdent, l'âme du spectateur est oppressée par la vue de ces personnages qui s'accusent, tremblent, se menacent, et par cette terrible vengeance suspendue sur leurs têtes.

Le quatrième acte, dont le premier tableau est un divertissement qui a pour objet de représenter la *Fête du printemps*, aurait dû offrir plus de variété et plus de gaieté, ou être beaucoup plus court et se rattacher immédiatement à la scène de la mort d'Ophélie. Si les auteurs, et ici le musicien est aussi en cause, avaient résolûment adopté le principe de l'intermède de danses, pour reposer le public d'émotions fortes et déjà prolongées outre mesure par les développements musicaux qui maintiennent le système nerveux dans un état de tension plus pénible encore que trois actes en vers alexandrins, les auteurs, dis-je, auraient été d'accord avec la tradition et la raison. On a blâmé avec justice la longueur des ballets plus que l'introduction du ballet lui-même dans les opéras. Au temps florissant des tragédies lyriques en cinq actes, telles que celles de Quinault et de Lulli, les intermèdes de danse étaient bien plus fréquents que dans les ouvrages modernes, mais ils étaient plus courts. Au contraire, les auteurs d'*Hamlet* ont voulu que leur divertissement ne s'éloignât pas trop du caractère général de leur œuvre, et le compositeur lui a même donné comme une couleur scandinave. Les motifs en sont élégants, poétiques, originaux ; mais, encore une fois, ils manquent de vivacité et d'entrain. De telle sorte que le spectateur n'est pas suffisamment reposé, lorsque le deuxième tableau lui montre la pauvre Ophélie, folle, au milieu des roseaux, où elle trouve innocemment la mort. Cette scène n'existe pas dans l'œu-

vre de Shakespeare, et c'est une heureuse idée de l'avoir imaginée. La ballade : ***Pâle et blonde, dort sous l'eau profonde la Willis aux regards de feu,*** est, dit-on, une traduction d'une poésie suédoise. Ophélie s'étant ensevelie sous les flots du lac bleu, qu'était-il besoin de la faire revenir dans un cercueil, escortée d'un cortége funèbre, et de diviser ainsi le dénoûment, que la mort donnée à Claudius par Hamlet rendait assez saisissant ? Nous le répétons, parce que nous aurions désiré que cet ouvrage si distingué fût parfait ; après quatre actes, remplis par les plus sombres pensées et terminés par la mort gracieuse, si l'on veut, mais enfin par la mort d'Ophélie, il fallait, dans un court tableau, se contenter de l'arrivée d'Hamlet, lui faire dire le récitatif et l'arioso : *Comme une pâle fleur éclose au souffle de la tombe,* lui apprendre la mort de celle qu'il a aimée, faire apparaître une dernière fois le spectre et terminer brièvement par la mort de Claudius. Nous croyons que cet ouvrage vivra longtemps et qu'on renoncera définitivement à la scène des fossoyeurs, odieuse au théâtre.

Au début de cette analyse, nous avons fait allusion à des doctrines qui ont fait grand bruit et que nous ne partageons pas. Il faut convenir cependant qu'elles auront produit un bon résultat. Des compositeurs, les plus indépendants par leur propre talent et leurs succès, se sont préoccupés de toutes ces théories de mélodie infinie et indéfinie, du *bruit qu'on entend dans la forêt,* de musique psychologique et de modulations hardies, inattendues, conçues en dehors de toute tonalité antérieure et postérieure. Ces compositeurs, troublés peut-être par les critiques qu'on faisait de leurs œuvres, impressionnés plus qu'il ne fallait par le nombre des adhérents au nouveau système, ont voulu essayer de se placer sur ce nouveau terrain, et de mettre en œuvre les libertés nouvelles, peu *nécessaires* celles-là. Qu'est-il arrivé? Deux maîtres français et deux italiens se sont mesurés avec le sphinx germanique. M. Gounod, dans plusieurs ouvrages célèbres, a remporté la victoire ; M. Ambroise Thomas, en traitant le sujet redoutable d'*Hamlet,* avait des raisons légitimes de s'éloigner des traditions autant que les règles du goût le lui permettaient. Il a battu ses adversaires sur leur propre terrain, et jamais les *Tannhauser*, les *Lohengrin* et les *Rienzi*, dont les poëmes ont été écrits pour les partitions, n'auront le nombre de représentations d'*Hamlet*, dont la partition a été écrite pour le poëme. On sait que M. Verdi a cherché aussi à faire des concessions à l'esprit du jour dans *Don Carlos ;* mais il a été moins heureux. Quant à Rossini, il s'est donné, sur ses vieux jours, la satisfaction de livrer, sur ce nouveau champ de bataille hérissé de chausses-trapes, de cavaliers de frise et miné à chaque pas, un combat en règle. En fait de modulations hardies, éloignées, de constructions savantes et pleines d'audace, nous doutons qu'on dépasse jamais l'heureuse habileté de l'auteur de la *Messe solennelle.* Et cependant, jamais la mélodie n'est absente, jamais l'oreille n'est affectée durement. C'est à de telles conditions que le véritable progrès existe.

La partition de M. Ambroise Thomas, comme toutes les œuvres d'un mérite supérieur, gagne à être lue après avoir été entendue. Nous ne pouvons qu'en indiquer sommairement les principaux morceaux. La marche du couronnement et le chœur inaugurent le premier acte d'une manière grandiose. Les récitatifs portent l'empreinte d'une mélancolie profonde, quelquefois un peu morbide ; beaucoup de phrases ont un charme pénétrant. Dans le duo déjà célèbre entre Ophélie et Hamlet : *Doute de la lumière,* la phrase principale est d'une inspiration chaleureuse et les arpéges qui l'accompagnent en augmentent encore l'effet. Dans la scène de l'esplanade, le compositeur a fait usage d'instruments de cuivre récemment perfectionnés par M. Sax, et dont la sonorité, un peu lugubre, convenait bien à une apparition spectrale. Toute la scène est admirablement traitée. Dans le deuxième acte, nous rappelons le poétique et naïf fabliau d'Ophélie, l'arioso chanté par la reine : *Dans son regard plus sombre*, qui, de tous les airs de la partition, est celui que je préfère, à cause de l'ampleur et de l'unité du style ; le chœur pittoresque des comédiens : *Princes sans apanages ;* la chanson bachique ; la marche danoise et le mélodrame. Le troisième acte renferme un trio excellent, dont la phrase de baryton : *Allez dans un cloître*, *Ophélie*, est bien caractérisée. Le duo scénique entre Hamlet et sa mère était la pierre de touche pour le compositeur. Il s'est élevé à la hauteur d'un tel sujet. La force de l'expression dramatique ne le cède en rien à la parfaite possession des moyens musicaux mis en œuvre. Il fallait être un maître d'une expérience consommée pour se tirer aussi victorieusement d'une situation si périlleuse. La *Fête du printemps,* qui ouvre le quatrième acte, les romarins et les pervenches que distribue Ophélie à ses

compagnes, son genre de mort au milieu des joncs, des nénufars en fleur, tout cela forme un contraste un peu forcé avec les frimas du premier acte et les effets de neige sur les tour du château d'Elseneur. L'action a donc duré six mois. Rien ne l'indique dans le poëme, mais passons.

Le quatrième acte a décidé, dit-on, le succès de l'opéra, tant il a plu au public, et à cause du charme personnel de Mlle Nilsson, et de son interprétation poétique du rôle de la blonde Ophélie. Les décors du lac Bleu, une mise en scène qui fait aussi beaucoup d'honneur à M. Coleuille, tout cela a pu contribuer à la vogue dont ce quatrième acte a joui; mais ce sont là, il faut en convenir, des causes extra-musicales; elles ne nous touchent que médiocrement. J'insisterai sur l'expression de l'andante chanté par Ophélie : *Un doux serment nous lie*, sur le rhythme de la valse chantée : *Partagez-vous mes fleurs*, sur l'originalité de la ballade dont la mélodie est continuée par un chœur invisible de Willis, à bouche fermée, pendant la disparition de la jeune fille dans les flots du lac Bleu. Toute cette scène est d'un musicien poëte, et n'a pas besoin pour réussir de l'idolâtrie des gens du monde pour la cantatrice qui a eu la bonne fortune d'en être l'interprète. Nous avons dit ce que nous pênsions de la présence des fossoyeurs au cinquième acte. C'est un tableau de M. Courbet. Les oreilles ne sont pas plus satisfaites que les yeux par leur mauvais plain-chant. M. Ambroise Thomas, comme M. Gounod dans la ballade du roi de Thulé, a cru que, pour écrire dans la tonalité du plain-chant, il suffisait de supprimer la note sensible et même d'introduire l'intervalle de triton. C'est une erreur. Le *sol* naturel, dans l'échelle de *la* mineur, ne peut produire son effet plagal qu'autant que la mélodie sera formée des notes de la quarte au-dessous de la tonique et de la quinte au-dessus. Nous n'avons que de l'admiration pour le récit et l'air d'Hamlet : *Comme une pâle fleur;* c'est un cantabile d'une grande tristesse. La marche funèbre et le chœur des jeunes filles ont un beau caractère. Si on ajoute à la composition idéale si intelligente, si poétique de cet ouvrage, un coloris instrumental puissant et varié, une richesse de combinaisons qui apparaît à chaque audition plus intéressante encore, on reconnaîtra que l'opéra d'*Hamlet* a conquis sa place au rang des premiers ouvrages du répertoire. Le rôle d'Hamlet a été chanté avec distinction et talent par Faure; ceux de la reine et d'Ophélie, par Mme Gueymard et Mlle Nilsson. Les autres rôles ont été créés par Belval, Colin, David, Grisy, Castelmary, Ponsard, Gaspard et Mermant. La partition a été réduite au piano par M. Vauthrot.

HÉROS DU NORD (LE), opéra allemand, musique de C. Goetze, représenté à Weimar en janvier 1868. Ce héros du Nord est Gustave Wasa. On a dit du bien de cet ouvrage, dû à un simple choriste du théâtre.

HÉRO ET LÉANDRE, opéra-comique, musique de M. W. Steinhart, chef d'orchestre du roi de Wurtemberg, représenté à Magdebourg en mars 1868.

HERREN TERTIANER (DIE) [*Messieurs les élèves de troisième*], opérette allemande, texte de M. Salingré, musique de M. A. Larronge représenté au Wallner-Theater, à Berlin, en juin 1868.

HORREURS DE LA GUERRE (LES), opéra-bouffe en deux actes, paroles de M. Philippe Gille, musique de M. Jules Costé, représenté au théâtre de l'Athénée le 9 décembre 1868. C'est une amusante bouffonnerie. Nous rappellerons les jolis couplets : *Une chaumière et ton cœur*, ainsi que le finale du premier acte. Chanté par Léonce, Brice, Luce, Niveleau, Mlles Van Ghel et Bonelli.

I.

ILE DE TULIPATAN (L'), opérette, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Jacques Offenbach, représentée aux Bouffes-Parisiens le 30 septembre 1868. C'est une farce qui a eu un certain succès.

IM KYFFHŒUSER, opéra-comique et romantique en deux actes, musique de Mühldorfer, représenté à Leipzig le 4 janvier 1868.

J

JEAN QUI PLEURE ET JEAN QUI RIT, opérette, musique de M. Marc Chautagne, représentée aux Folies-Marigny en novembre 1868.

JONE, opéra italien, musique de Petrella, représenté au théâtre San-Carlo, de Naples, le 24 octobre 1868. Cet ouvrage a éprouvé une chute complète.

JOSÉ-MARIA, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Cormon et Henry Meilhac, musique de M. Jules Cohen, représenté à l'Opéra-Comique le 16 juillet 1866. José Maria est un brigand imaginaire, dont un jeune hidalgo, nommé don Carlos, emprunte les apparences pour convaincre sa maîtresse, Diana Armero, qu'elle est recherchée en mariage par don Fabio, neveu du juge Corega, pour le million qu'elle possède et non pour elle-même. Il la dépouille de sa fortune comme l'aurait fait le brigand José Maria en personne. Don Fabio, croyant Diana devenue pauvre, lui rend sa parole, et don Carlos ne tarde pas à s'applaudir de son stratagème. On a remarqué, au premier acte, un air avec chœurs : *Vive l'ivresse du jeu*, la romance de Diana, celle de don Carlos : *Ce matin, un heureux présage;* dans le second acte, deux duos, et dans le troisième, des chœurs intéressants. Chanté par Montaubry, Melchissédec, Ponchard, Nathan, Mme Galli-Marié et Mlle Bélia.

JOLIE FILLE DE PERTH (LA), opéra en quatre actes et cinq tableaux, paroles de MM. de Saint-Georges et Jules Adenis, musique de M. Georges Bizet, représenté au Théâtre-Lyrique le 26 décembre 1867. Le sujet a été emprunté au roman de Walter Scott. La partition est d'une richesse extrême; les effets en sont variés et l'instrumentation colorée. On a remarqué surtout le second acte, le finale du troisième et la fête de la Saint-Valentin. Cet ouvrage a été chanté par Lutz, Barré, Massy, Wartel, Mlles Devriès et Ducasse.

K

KAETCHEN VON HEILBRONN (DAS), opéra allemand, musique de M. Moritz Jaffé, représenté à Prague le 25 mars 1868.

KHAN THALOU, folie chinoise, musique de M. Magner, représentée aux Bouffes-Parisiens, à Paris, dans le mois de mars 1867. Chantée par Kelm et Jeannin.

L

LA PLUS BELLE FILLE DU BOURG, opéra-comique en deux actes, musique de M. A. Conradi, représenté sur le théâtre Friedrich-Wilhelmstadt, à Berlin, en juin 1868.

LEÇON D'AMOUR (LA), opéra-comique de M. Alphonse Varney, représenté au Théâtre-Français, de Bordeaux, en février 1868.

LEÇON DE CHANT (LA), opérette, musique de M. Offenbach, représenté à Ems en août 1867.

LÉGENDES DE GAVARNI (LES), pièce en trois actes, paroles de M. H. Lefebvre, musique de M. F. Barbier, représentée aux Bouffes-Parisiens le 29 janvier 1867. C'est

une bouffonnerie de carnaval. Des clercs de notaire déguisés en débardeurs; un habitant de Senlis, oncle de la future d'un des jeunes gens, qui s'est faufilé dans cette société à l'aide d'un costume de femme sauvage; une querelle; des cartes échangées, dont l'une se trouve être, par erreur, celle du patron des basochiens; tout cela fait une pièce assez plaisante, mais qui appartient plutôt au répertoire du Palais-Royal qu'à celui d'un théâtre lyrique. Chantée par Gourdon, Bonnet, Croué, Mmes Geraizer, Bonelli, Decroix et Rigault.

LEICHTE CAVALERIE (*Cavalerie légère*), opérette allemande, musique de Franz von Suppé, représentée au Carltheater, à Vienne, dans le mois d'avril 1866. On a intercalé plusieurs airs hongrois dans cet ouvrage, qui a réussi.

LEONORA, opéra-séria en quatre actes, livret de Marco d'Arienzo, musique de Mercadante, écrit pour le théâtre del Fondo, à Naples, en 1845, et représenté au Théâtre-Italien, à Paris, le 8 janvier 1866. Les morceaux les plus remarquables de la partition sont les suivants : un air de strelitz, un bon quatuor : *Tu tremi indegno!* le cantabile de Leonora au deuxième acte; au quatrième acte, un trio d'hommes. Chanté par Fraschini, Delle-Sedie, Scalese, Agnesi, Tapia, Mlles Vitali et Vestri.

LEYLA, opéra de Carl Bendl, représenté sur le théâtre National, à Prague, en février 1868. Le sujet a été tiré de l'histoire de la Bohême.

LOCANDA GRATIS (*Logement gratis*), opéra italien en un acte, livret arrangé d'après une comédie du comte Giraud, musique de M. Giulio Alary, représenté au Théâtre-Italien le 10 février 1867. C'est un petit opéra-bouffe sur une histoire de voleurs, aussi invraisemblable que peu intéressante. La musique est d'un tour agréable et facile. L'ouverture, deux duos, une scène de poltronnerie et une valse chantée ont fait plaisir. Chanté par Zucchini, Mlles Castri et Zeiss.

LORELEY, opéra allemand, paroles de M. Emmanuel Geibel, musique de M. Max Bruch, représenté à Leipzig dans le mois de janvier 1866.

LUCIFER, opérette allemande, musique de M. Stanislas X. Duniecki, représentée au théâtre An-der-Wien, à Vienne, dans le mois de janvier 1868.

M

MADAME LA MAÎTRESSE (*Die Frau meisterin*), opéra allemand, musique de Suppé, représenté au Carltheater de Vienne en février 1868.

MADEMOISELLE SYLVIA, opéra-comique en un acte, paroles de M. Narcisse Fournier, musique de M. Samuel David, représenté à l'Opéra-Comique le 17 avril 1868. Le livret n'a pas intéressé le public. La musique est agréable. On a remarqué l'ouverture, un duetto de femmes dans un mouvement de valse, un air de soprano d'une bonne facture et un petit quatuor bien traité.

MAESTRO DE BOURGADE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de M. Ch. Bridault, musique de M. Bonnefoy, représenté à Strasbourg en mars 1867.

MAESTRO E LA CANTANTE (IL), opéra-bouffe, musique de M. Lauro Rossi, représenté au théâtre Nota, à Turin, dans le mois de septembre 1867. C'est un pot-pourri composé de quelques airs des opéras de *Lucie*, du *Trouvère*, de l'*Africaine*, etc., le tout, arrangé avec assez de goût. On a remarqué dans cet ouvrage la chanson napolitaine et le duo entre le maestro et la chanteuse. Interprété par Valentino Fioravanti et Mlle Giannetti.

MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG (LES) [*Meistersinger*], opéra-comique en trois actes, paroles et musique de Richard Wagner, représenté au théâtre Royal de Munich le 21 juin 1868. L'action se passe au XVIe siècle. Les maîtres chanteurs de Nuremberg se disposent au concours traditionnel qui a lieu le jour de la Saint-Jean. Le prix destiné au vainqueur est la belle Eva, fille de l'orfèvre Veit Pogner. On se croirait plutôt transporté dans un pays à esclaves que dans une ville d'Allemagne. Le chevalier Walther est amoureux d'Eva; malgré la noblesse de son origine, il se fait recevoir bourgeois de Nurem-

berg; il prend des leçons de chant de Hans Sachs, le cordonnier poëte, et, grâce à une heureuse inspiration qui lui est venue pendant son sommeil, il l'emporte sur ses rivaux, et en particulier sur le greffier Beckmesser, qui, lui aussi, voudrait épouser Eva. Walther reçoit des mains de la belle la couronne de myrte et de laurier, et une sorte de bénédiction du vieil Hans Sachs, qui prophétise sur la mission de l'art allemand et s'indigne de ce qu'il s'est laissé corrompre par le goût gaulois. On voit que, même dans un opéra-comique, M. Wagner poursuit sa chimère et déclame contre l'influence française. Pourquoi alors ne se contente-t-il pas de ses succès en Allemagne? Pourquoi a-t-il fait des tentatives fréquentes et infructueuses pour naturaliser ses opéras en France? Nous lui souhaitons, au contraire, de donner à ses talents une direction moins exclusive, et de ne pas faire litière du goût français, qui nous a valu, de la part de l'Italien Rossini, *Guillaume Tell*, et de la part de l'Allemand Meyerbeer, *Robert le Diable* et les *Huguenots*, sans compter les chefs-d'œuvre indigènes. La donnée du livret des *Meistersinger* est au moins faible, sinon puérile. La musique a les mêmes allures prétentieuses, confuses et ténébreuses que la plupart des œuvres de M. Wagner. On a remarqué cependant plusieurs morceaux intéressants, l'air de Pogner : *Ein meistersinger muss er sein*, la marche, le rêve de Walther, répété au troisième acte. Le deuxième tableau de ce troisième acte renferme plusieurs mélodies traitées avec beaucoup de talent. Cet ouvrage a été donné trois fois à Munich, sous les auspices du jeune roi de Bavière, protecteur et ami du compositeur. M. Wagner, pendant la première représentation, était assis à côté du roi Louis II. La représentation a duré cinq heures. M. Hans de Bulow a dirigé l'exécution. Les décors et la mise en scène ont coûté plus de cinquante mille florins. Fantaisie de jeune roi. Mazarin disait : « Ils chantent, ils payeront ! » A Munich, c'est le contraire, les contribuables payent, mais ne chantent pas la musique de M. Wagner. Il n'y a pas d'exemple d'un compositeur qui ait fait autant parler de sa personne et dont les œuvres soient si peu répandues par l'exécution, même par fragments. Cet opéra a été chanté par Nachbaur, Betz, Bausewein, Schlosser, Holzl, Mmes Mallinger et Diez.

MALBOROUGH S'EN VA-T-EN GUERRE, opéra-bouffe en quatre actes, paroles de MM. Siraudin et Williams Busnach, musique de MM. Georges Bizet, Emile Jonas, Legouix, Léo Delibes, représenté au théâtre de l'Athénée le 15 décembre 1867. C'est à M. Bernadin que l'on doit l'introduction, dans laquelle il a intercalé et traité avec variations l'air de *Malborough*. Cette pièce a servi de préface aux bouffonneries plus ou moins spirituelles qui ont régné à l'Athénée jusqu'à la prise de possession de M. Martinet.

MALEK-ADEL, opéra italien, musique de M. G. Lamperti, représenté au théâtre Balbo, de Turin, au mois d'août 1867.

MAZEPPA, grand opéra en quatre actes, musique de M. Pedrotti, représenté avec succès au théâtre San-Benedetto, à Venise, le 1er mars 1866. Interprété par Patierno, Aldighieri et Mme Spezia Aldighieri.

MEFISTOFELE, opéra italien, livret et musique de M. Arrigo Boito, représenté à la Scala de Milan en mars 1868.

MÉPRISE ET SURPRISE, opéra-comique en un acte, paroles de M. J. d'Evry, musique de M. W. d'Indy, représenté pour la première fois dans la salle Pleyel-Wolff le 19 février 1867. Ce petit ouvrage appartient au genre mélodique facile. Le rôle du vicomte d'Héricy a été chanté par un jeune ténor, M. Jacquin, dont la méthode, le goût et la charmante voix ont été fort remarqués. Mme Barthe Banderali a fait valoir la partie de Diane de Mézerolles. Les autres rôles ont été chantés par MM. Hermann-Léon, E. Masson et Mlle Aline Lambelé. Nous avons remarqué un quatuor élégamment écrit.

MIGNON, opéra-comique en trois actes et cinq tableaux, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Ambroise Thomas, représenté à l'Opéra-Comique le 17 novembre 1866. Il semble que M. Thomas soit resté trop longtemps hors de la voie la plus favorablement ouverte à son genre de talent, à sa nature fine et distinguée. Ebloui peut-être par l'accueil fait à sa partition du *Caïd*, il a fait de trop longues concessions au genre de l'opéra-comique. Son organisation, douée d'une sensibilité exquise, se repliant volontiers sur elle-même pour retrouver une nuance nouvelle de sentiment, s'accommodait mal des allures de convention, des types usés par un long service à la scène ; tout cela ne lui convenait point. Pour plaire au public de l'Opéra-Comique, il ne faut pas faire le fier et le dédaigneux, ni reculer devant les procédés qui lui sont familiers ; il

ne faut pas songer surtout à s'imposer autrement que par insinuation. Si le *Caïd*, ouvrage plus ingénieux que solide au point de vue du grand art, a obtenu un immense succès, d'autres, véritablement inspirés, tels que *Psyché*, ont échoué. Le *Songe d'une nuit d'été*, qui offre des beautés achevées, n'a obtenu qu'un demi-succès. C'est dans l'opéra de *Mignon* que M. Ambroise Thomas a pu donner un complet essor à ses facultés. C'est un ouvrage où dominent la grâce, le goût et le sentiment. Le compositeur s'est trouvé dans cet élément poétique, pittoresque, vraiment artistique, qui est le sien propre. Ses phrases mélodiques expriment bien les dehors de ses personnages, de Mignon, de Philine, de Wilhelm Meister, de Lothario, tandis que son harmonie peint avec bonheur leur caractère intime et le fond de leurs sentiments. Les auteurs du livret ont heureusement traité ce sujet difficile de *Mignon*, en ne s'inspirant pas moins des compositions d'Ary Schæffer, dont l'expression est si pénétrante, que du récit de Gœthe, dans ses *Années de voyage de Wilhelm Meister*. L'histoire de Mignon a été complétée par une scène très-pathétique au troisième acte. Une scène remarquable au point de vue littéraire, et traitée par le musicien avec l'inspiration la plus soutenue, est celle où Mignon rappelle à Wilhelm les seuls souvenirs de son enfance qui lui soient restés.

MIGNON.

Demain, dis-tu? Qui sait où nous serons demain?
L'avenir est à Dieu! le temps est dans sa main.

WILHELM.

Quel est ton nom?

MIGNON.

Ils m'appellent Mignon,
Je n'ai pas d'autre nom.

WILHELM.

Quel âge as-tu?

MIGNON.

Les bois ont reverdi, les fleurs se sont fanées,
Personne n'a pris soin de compter mes années.

WILHELM.

Quel est ton père? quelle est ta mère?

MIGNON.

Hélas! ma mère dort,
Et le grand diable est mort!

WILHELM.

Le grand diable! que veux-tu dire?

MIGNON.

C'était mon premier maître.

WILHELM.

Celui qui t'a vendue à cet homme!..... (*L'examinant avec intérêt*). Mais comment étais-tu tombée entre ses mains? Parle! Je puis peut-être venir à ton secours et t'arracher à cette vie misérable! On t'a volée à ta famille, sans doute? N'as-tu pas conservé quelque souvenir de ton enfance? (*Mignon le regarde sans répondre*). Tu gardes le silence! Tu n'oses te confier à moi!

MIGNON.

(*Cherchant à rappeler ses souvenirs, et comme se parlant à elle-même.*)

De mon enfance, une seule chose est restée gravée dans mon esprit, précise comme au premier jour. Je m'étais écartée de la maison de mon père et j'errais à l'aventure dans la campagne, quand je me vis entourée par des hommes à figure étrange. Je les suppliai de me ramener chez mon père, en leur indiquant le chemin qu'ils devaient suivre; ils me le promirent et m'emmenèrent avec eux. Mais, la nuit, comme ils croyaient que je dormais, j'entendis l'un d'eux qui disait: « Elle pourra être utile; il faut lui faire quitter son pays au plus vite!.... »

WILHELM.

Dis-moi donc quelles contrées tu as traversées pour venir jusqu'ici, vers quels lieux lointains tu voudrais être ramenée.

MIGNON.

I

Connais-tu le pays où fleurit l'oranger,
Le pays des fruits d'or et des roses vermeilles,
Où la brise est plus douce et l'oiseau plus léger,
Où dans toute saison butinent les abeilles?
Où rayonne et sourit comme un bienfait de Dieu,
Un éternel printemps, sous un ciel toujours bleu?
Hélas! que ne puis-je te suivre
Vers ce rivage heureux d'où le sort m'exila!
C'est là que je voudrais vivre,
Aimer et mourir!... C'est là!....

II

Connais-tu la maison où l'on m'attend là-bas?
La salle aux lambris d'or où des hommes de marbre
M'appellent dans la nuit en me tendant les bras,
Et la cour où l'on danse à l'ombre d'un grand arbre?
Et le lac transparent où glissent sur les eaux
Mille bateaux légers pareils à des oiseaux?...
Hélas! que ne puis-je te suivre
Vers ce pays lointain d'où le sort m'exila!
C'est là que je voudrais vivre,
Aimer et mourir!... C'est là!....

WILHELM.

Ce pays enchanté dont tu parles, cette contrée heureuse dont ton cœur a gardé le souvenir, n'est-ce pas l'Italie, chère petite?

MIGNON, *rêveuse*.

L'Italie!... je ne sais...

WILHELM, *à part*.

Etrange créature!

Le caractère rêveur et mélancolique de la musique et la poésie du récit et des couplets de *Mignon* ont un grand charme.

Le duo chanté par Mignon et Lothario:

Légères hirondelles
Oiseaux bénis de Dieu,
Ouvrez, ouvrez vos ailes,
Envolez-vous! adieu!

forme un épisode gracieux, dont le succès a

passé de la scène dans les concerts et les salons.

La partie divertissante de ce livret a aussi son mérite, et est de telle nature, qu'elle repose l'esprit sans nuire au caractère sérieux de l'ensemble de l'action. En voici un échantillon. Le comédien Laerte raconte les infortunes de ses camarades, que le spectateur a vus partir au finale du premier acte avec armes et bagages. Surprise par l'orage à une lieue du château où elle allait jouer la comédie, la troupe s'égare dans des chemins de traverse et tombe dans un marais.

PHILINE.

En vérité!...

LAERTE, *déclamant.*

Oui, madame, embourbés dans une grenouillère!
Schwartz y perd sa perruque.... avec sa tabatière;
Aloysius, au milieu des jurons et des cris,
Manque de s'y noyer... avec ses manuscrits;
Le fidèle carlin de la vieille Gudule
Voit nager sa maîtresse... après son ridicule,
Veut les sauver tous deux, et périt sous les eaux!
Conrad enfin, Conrad, du milieu des roseaux,
Sort comme un dieu marin, et laisse dans la mare,
Le peu de voix qu'il doit à la nature avare!

PHILINE.

O malheureux Conrad!

LAERTE.

O regrets superflus!
Il éternue encor; — mais il ne chante plus!

Bref... Sans le secours de quelques paysans qui ont bien voulu les aider à se tirer de là et les remettre sur le bon chemin, c'en était fait de nos amis!... — Que dites-vous de l'aventure?... N'êtes-vous pas émue..., attendrie?...

PHILINE, *avec indifférence.*

Pas du tout. — Qu'est-ce que cela me fait?

LAERTE.

(Ils se regardent et éclatent de rire.)

Et à moi donc?

PHILINE, *déclamant.*

Je ris de leurs malheurs, comme ils riraient des [nôtres!

LAERTE.

Quand tout va bien pour nous, pourquoi songer [aux autres?

La partition est abondante en motifs bien caractérisés. Dans le deuxième acte, on remarque une charmante styrienne; la romance de Wilhelm: *Adieu, Mignon, courage!* le duo pathétique : *As-tu souffert, as-tu pleuré?* Dans le troisième acte, la berceuse: *De son cœur j'ai calmé la fièvre;* une jolie romance: *Elle ne croyait pas dans sa candeur naïve,* dont le refrain: *O printemps,* est une phrase large et inspirée. Nous signalerons encore un chœur nautique élégant et le duo d'amour entre Wilhelm et Mignon, où une mélodie expressive et une harmonie variée se prêtent un mutuel secours. Il y a peu d'ouvrages dans le répertoire moderne de l'Opéra-Comique qui émeuvent autant le spectateur que l'opéra de *Mignon*. Il a obtenu un grand succès en France et à l'étranger. Dans plusieurs villes de l'Allemagne, on a remplacé le dialogue par des récitatifs dus à la plume de l'auteur. C'est sous cette forme que nous aurions préféré entendre l'ouvrage pour la première fois à Paris. Le personnage de Mignon a été interprété avec talent et de la manière la plus heureuse par Mme Galli-Marié. Les autres rôles ont été chantés par Léon Achard, Bataille, Couderc, Bernard Voisy, Davoust, Mme Marie Cabel. La mise en scène a fait honneur à l'expérience et au goût de M. Mocker.

MONSIEUR FANCHETTE, opérette en un acte, paroles de M. Mignard, musique de M. Bordogni, représentée aux Bouffes-Parisiens le 29 mars 1867. La musique de cette pièce est agréable. Mme Ugalde a joué avec beaucoup d'entrain et de talent le double rôle de Fanchette et de son amant supposé. Une jolie cantilène a été redemandée.

N

NAZARINI À POMPÉI (LES), grand opéra, livret de Gollmick, musique de J. Muck, représenté à Darmstadt en février 1867.

NICAISE, opérette en un acte, paroles de M. Emile Abraham, musique de M. Bernardin, représentée aux Bouffes-Parisiens dans le mois de janvier 1867. Le livret a été emprunté au conte de La Fontaine, et la musique, formée de divers motifs arrangés avec goût. Le duo : *Aimons-nous, c'est si doux*, sur un temps de valse, est assez agréable. Chanté par Beaucé, Jannin et Mme Collas.

NOCES BRETONNES (LES), opéra-comique, musique de M. V. Buot, représenté au Casino de Dunkerque en août 1868.

NUIT DE SAINT-JEAN (LA), opéra-comique et romantique, musique de M. Ellers, représenté à Gotha en mars 1868. Le sujet a été tiré du roman de Zschocke : l'*Hôte mort.*

O P Q

OGRE (L'), opérette, musique de Mme Pauline Viardot, représentée dans la villa Tourguenief, à Bade, en juin 1868.

PARIA (LE), opéra, musique de Michel Beer, représenté à Gotha au mois d'avril 1866. Cet ouvrage du neveu du grand compositeur, a été interprété par M. Bellosa et Mme Versing-Hauptmann.

PÊCHEUR DE PALERME (LE), opéra, musique de Grossmann, représenté à Varsovie dans le mois de mars 1867.

PÉNITENTE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Henri Meilhac et W. Busnach, musique de Mme la comtesse de Grandval (Clémence Valgrand), représenté à l'Opéra-Comique le 13 mai 1868. Le livret est aussi étranger au bon goût qu'à la morale. Il y est question du mariage du seigneur Torribio avec la fille d'un marchand de comestibles, d'une indigestion de l'époux, d'un jeune abbé qui en profite pour faire sa cour à la jeune femme, etc. Ce genre de pièce aurait mieux convenu aux Bouffes-Parisiens ou au théâtre du Palais-Royal qu'à l'Opéra-Comique. La musique n'offre rien de saillant. On a remarqué plusieurs jolies phrases éparses çà et là et un trio bouffe. Chanté par Potel, Leroy et Mlle Cico.

PÉRICHOLE (LA), opéra-bouffe en deux actes, paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Jacques Offenbach, représenté aux Variétés le 6 octobre 1868. M. Prosper Mérimée a fait connaître, vers 1830, dans une saynète du *Théâtre* de Clara Gazul, la Périchole, comédienne du Pérou. Devenue favorite du vice-roi, elle parcourait dans un riche carrosse les rues de Lima, lorsqu'elle rencontra le viatique qu'on portait à un malade. A cette vue, elle éprouve un sentiment de respect religieux tel, qu'elle descend de son équipage et y fait monter le prêtre avec le viatique. Depuis ce temps, il est d'usage de porter à Lima le Saint-Sacrement dans un carrosse. Les auteurs ont bien fait de ne prendre que le nom de Périchole à cette légende dorée. Maintenant, qu'en ont-ils fait? Cela les regarde ; nous ne les suivrons pas dans ce cabaret des *Trois cousines*, où il se passe des scènes inénarrables. Il suffit de dire que cette pièce appartient au genre ultra-burlesque, qu'elle a obtenu un certain succès, et que la musique de M. Offenbach est toujours plus qu'à la hauteur de ces excentricités.

PERMISSION DE DIX HEURES (LA), opéra-comique, musique de M. Jacques Offenbach, représenté à Ems en août 1867. Le livret est amusant, la musique agréable. On a remarqué un air de baryton, un duo et un quatuor intéressant. Chanté par Gourdon, Grillon, Mme Colas et Mlle Lemoine.

PETIT BONHOMME VIT ENCORE, opéra-comique en deux actes, paroles de M. de Najac, musique de M. Louis Deffès, représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens le 19 décembre 1868. Musique spirituelle, facile et appropriée aux situations assez plaisantes de la pièce. On a remarqué les couplets vocalisés par la signora Florini (il fallait dire Fiorini), une bamboula, le finale du premier acte, un duo et les couplets qui terminent le deuxième acte. Chanté par Berthelier, Lanjallais, Bonnet, Mlles Fonti et Gilbert.

PETIT POUCET (LE), opérette, musique de M. Ed. Audran, fils de l'ancien ténor, représentée à Marseille en avril 1868.

PETIT POUCET (LE), opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Eugène Leterrier et Albert Vanloo, musique de M. Laurent de Rillé, représenté au théâtre de l'Athénée le 8 octobre 1868. Dans l'analyse donnée par la *Gazette musicale*, nous lisons : « Le Petit Poucet est en réalité un joli jeune homme, très-amoureux de Mlle Aventurine, la fille aînée de l'ogre Krock-Mach-Cru ; mais Mme l'ogresse Aglaé, femme légère, repousse l'amour du faux ogre Rastaboul, pour disputer à sa fille le cœur de ce séduisant garçon. » Les personnages sont donc l'ogre Krock-Mach-Dru, le faux ogre Rastaboul, l'ogresse et ses cinq filles jumelles, le Petit Poucet et ses quatre frères; deux acteurs et onze actrices.

C'est une exhibition de jeunes filles plus ou moins jolies, avec accompagnement d'une musique légère et animée. Il y a même au deuxième acte un galop final dont l'entrain ne laisse rien à désirer. M. Laurent de Rillé a été nommé, par M. Duruy, inspecteur général du chant dans les lycées et les écoles normales primaires. Etait-ce pour arranger ainsi les contes de Perrault, *ad usum studiosæ juventutis?*

PHÆDRA, tragédie lyrique du prince George, musique de M. Taubert, représentée à Leipzig en septembre 1868.

PIETRO DA PADOVA (*Pierre de Padoue*), opéra italien, musique de M. Ettore Fiori, représenté sur le théâtre Carcano, à Milan, en mars 1868.

PREMIER JOUR DE BONHEUR (LE), opéra-comique en trois actes, paroles de MM. d'Ennery et Cormon, musique de M. Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 15 février 1868. En entendant ce joli ouvrage, dont les mélodies, pleines de fraîcheur et de grâce, sont accompagnées avec une harmonie piquante et ingénieuse, on ne se douterait pas qu'il sort de la plume d'un vieillard de quatre-vingt-sept ans, si M. Auber n'avait pas constamment donné des marques de son activité. On pourrait même trouver que le titre de son ouvrage lui a rappelé ses premiers succès; car on distingue dans plusieurs mélodies comme des réminiscences de la *Bergère châtelaine*, de la *Neige*, du *Maçon*. Ce qui nous reporte aux débuts du maître, de 1820 à 1826. Le sujet, en apparence original, n'est pas neuf. Il a été emprunté à une comédie représentée à l'Odéon le 27 mai 1816, sous le titre du *Chevalier de Canolle*, par Souques. Cette pièce a été mise en opéra-comique par Mme Sophie Gay, et representée, avec la musique de M. Fontmichel, le 6 août 1836. Mais, au lieu de se passer en France au temps de la Fronde, l'action s'engage dans les Indes, devant Pondichéry, dont les Français font le siége. Un officier, Gaston de Maillepré, au lever du rideau, rend la liberté à des prêtresses d'une pagode, que les soldats ont faites prisonnières. C'est une entrée en scène qui fait connaître son caractère généreux et chevaleresque. Ce jeune officier semble voué aux mésaventures et aux déceptions. S'il fait un héritage, il se brouille avec son ami le plus intime; sa nomination de colonel lui vaut un duel; enfin celle qu'il aime et qu'il voudrait épouser est la nièce du gouverneur anglais de Madras. Hélène, accompagnée de son fiancé, sir John, visite le camp français pendant une trêve. Sir John, sans songer à mal, fait un dessin des fortifications. Il est surpris, arrêté comme espion, et condamné à mort. De son côté, Gaston, dans un combat, est fait prisonnier. Il revoit Hélène chez le gouverneur anglais, et, au moment où il espère lui faire partager ses sentiments, on apprend la condamnation de sir John, et le conseil de guerre, usant de représailles, décide que Gaston de Maillepré sera fusillé. Par bonheur sir John revient au camp, la paix est conclue entre les belligérants, et le jeune officier peut goûter enfin son *premier jour de bonheur*. Le livret a été fait avec beaucoup d'habileté, mais la donnée manque de force et de simplicité, et l'intérêt n'est pas suffisant. La partition renferme de fort jolis morceaux : l'ouverture d'abord, dans laquelle le motif de la gracieuse ballade des djinns contraste avec une sorte de marche guerrière ; ensuite, dans le premier acte, la romance du ténor : *Attendons encore notre premier jour de bonheur;* dans le second, l'air chanté par Hélène à la jeune Djelma : *Un époux chez vous;* le chœur de la fête donnée chez le gouverneur et la ballade des djinns, qui a obtenu un immense succès. La mélodie en est des plus simples, et elle n'est accompagnée que par deux accords, l'accord parfait et celui de septième dominante sur la tonique tenue en pédale par le cor; mais cela est traité avec un goût exquis. L'interprétation par Mlle Marie Roze, actrice fort jolie, a aussi contribué au succès. Nous rappelons encore un trio d'hommes et un duo entre Gaston et Hélène, et enfin, dans le troisième acte, un délicieux nocturne pour deux voix de femme, et des stances poétiques harmonisées avec une rare délicatesse. Chanté par Capoul, Sainte-Foy, Prilleux, Bernard, Melchissédec, Mme Cabel et Mlle Marie Roze, qui a obtenu un grand succès dans le rôle, très-court d'ailleurs, de l'Indienne Djelma.

PRODANA NEVESTA (*la Fiancée vendue*), opéra-comique en langue tchèque, musique de F. Smetaxa, représenté à Prague le 30 mai 1866.

QUAND LES CHATS N'Y SONT PAS, opérette, paroles de M. Brunet, musique de M. L. Lataste, représentée à Bordeaux en avril 1868.

R

RAHABA, opéra biblique en quatre actes. musique de D.-Fr. de Paula Sanchez, représenté au Liceo, à Barcelone, le 23 mars 1867 Cet ouvrage a été interprété par Mme Pascal, MM. Stagno, Bocealini et Vialetti.

RÊVE D'UN ÉCOLIER (LE), opéra-comique, paroles de M. Longuet, musique de M. Gariboldi, représenté par les élèves de l'Ecole internationale de Saint-Germain-en-Laye le 27 juin 1868.

RHUM ET EAU EN JUILLET, parodie de l'opéra de M. Gounod, en six tableaux, de M. de Jallais, musique de M. E. Déjazet, représentée au théâtre Déjazet dans le mois de juillet 1867. Ce sont les Crapulets et les Monstraigus qui défrayent cette spirituelle fantaisie. Les deux principaux rôles ont été remplis par Legrenay et Mlle Boisgontier.

ROBINSON CRUSOÉ, opéra-comique en trois actes et cinq tableaux, paroles de MM. Cormon et Hector Crémieux, musique de M. Jacques Offenbach, représenté à l'Opéra-Comique le 23 novembre 1867. Les auteurs n'ont pris que quelques noms propres au roman de Daniel Foë. Ils ont imaginé une fable tout à fait invraisemblable. Robinson quitte sa famille pour chercher la fortune, dans l'intention de revenir enrichir ses parents et surtout sa jolie cousine, la jeune Edwige, qu'il aime. Il s'embarque; il fait naufrage; il est jeté dans une île déserte; Vendredi est devenu son compagnon et son confident. Là viennent le rejoindre et sa cousine Edwige, et son ami d'enfance Toby, et la servante Suzanne. Après quelques démêlés avec les cannibales et quelques coups de pistolet, tout ce monde s'embarque pour retourner dans la vieille Angleterre. Les tableaux descriptifs abondent dans cet ouvrage; mais l'auteur de la *Belle Hélène*, malgré ses efforts, ne s'est pas élevé au-dessus du médiocre dans ce genre. Il a échoué là où d'autres compositeurs sérieux, convaincus, ont échoué avant lui. Les scènes de mœurs sauvages, la description des beautés de la nature, des forêts vierges, de l'océan, de la nuit sous les tropiques, tout cela a été traité avec supériorité par des maîtres, entre autres par Kreutzer et par Lesueur dans leurs partitions de *Paul et Virginie*, et cependant il n'en est rien resté pour le public. C'est la musique du premier acte qui a paru la mieux traitée. Il renferme une jolie ronde, la ronde du dimanche, l'ariette de Suzanne et un bon quatuor. Dans le deuxième acte, on a remarqué le duo entre Robinson et Vendredi, et la chanson bouffonne du *Pot-au-feu*, et dans le troisième, les couplets : *Maître avait dit à Vendredi.* Cet ouvrage a été interprété par Montaubry, Sainte-Foy, Ponchard, Crosti, Mme Galli-Marié, Mlles Cico et Girard.

ROGER BONTEMPS, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Clairville et Bernard Lopez, musique de M. Debillemont, représenté aux Fantaisies-Parisiennes le 18 mars 1868.

ROGNEDA, opéra russe, musique de Scroff, représenté à Saint-Pétersbourg dans le mois de janvier 1866.

ROMÉO ET JULIETTE, opéra en cinq actes, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Charles Gounod, représenté au Théâtre-Lyrique le 27 avril 1867. Le livret reproduit les principales situations du drame de Shakespeare : le prologue, ou l'exposition du sujet de la pièce, le bal chez Capulet, l'entrevue de Roméo et de Juliette, le rendez-vous, le mariage dans la cellule du frère Laurent, la scène du duel, la condamnation de Roméo à l'exil, la scène nocturne des adieux entre les deux amants, le sommeil léthargique de Juliette, le retour de Roméo et sa mort. Les auteurs ont préféré adopter le dénoûment des opéras de Bellini et de Vaccaj, c'est-à-dire rendre Roméo témoin du réveil de Juliette, plutôt que de terminer la pièce par la réconciliation des deux familles sur les cadavres de leurs enfants. C'eût été cependant une scène bien pathétique que celle-là, et l'impression sur le public eût été plus morale et plus forte que celle qui résulte d'un suicide double et stérile.

C'était d'ailleurs la pensée du drame de Shakespeare.

« LE PRINCE. — Où sont-ils maintenant ces ennemis? Capulet, Montague! Approchez! venez! Voyez si vos haines sont maudites! Voyez comme Dieu châtie! Il vous frappe

dans vos joies; l'amour venge l'humanité que déshonorent vos vengeances. »

Tel qu'il est cependant, le poëme est disposé avec beaucoup de talent, et les auteurs ont eu le bon goût de conserver, lorsqu'ils l'ont pu, les expressions mêmes du poëte anglais.

Ainsi que nous l'avons déjà dit ailleurs. (V. les *Musiciens célèbres*, art. Gounod), « il était digne de l'ambition de M. Gounod de donner un pendant à son *Faust*, en s'arc-boutant au seul génie qui puisse peut-être entrer en comparaison avec Gœthe. » Toutefois le succès n'a pas complétement couronné son entreprise. L'élément symphonique domine trop dans cet opéra, où l'action est aussi animée, où les personnages sont sans cesse agissants. Il y a peut-être aussi plusieurs scènes trop développées et qui produisent un effet contraire à celui qu'espéraient les auteurs; telle est la bénédiction nuptiale donnée aux époux par le frère Laurent. Il y a là des phrases interminables, languissantes et déplacées dans un opéra. Nous ne comprenons pas cette manie qu'a M. Gounod de transporter dans tous ses ouvrages des scènes d'église. S'il croit impressionner les spectateurs par ce moyen, nous pensons qu'il se trompe. Au temps de Shakespeare, on était plus réservé dans l'intervention des actes de la religion. Ils étaient sous-entendus ou se passaient ailleurs que sur la scène.

« Le frère Laurent.—Allons, allons, jeunes gens, il faut me suivre; ce sera bientôt fait. Sauf votre bon plaisir, vous attendrez, pour parler d'amour, que notre sainte Eglise vous ait unis à jamais. (*Ils sortent.*) »

Dans le premier acte, on remarque la chanson de la reine Mab, la valse chantée par Juliette; dans le second, le duo du jardin, où se trouvent des phrases charmantes, entre autres la mélodie : *Comme un oiseau captif*, et le petit chœur des domestiques à la recherche du page. La première partie du troisième acte est très-froide à cause de cette scène de mariage dont nous avons parlé plus haut, mais la deuxième partie est tout à fait saillante et une des meilleures que le compositeur ait écrites. La chanson du page : *Gardez bien la belle*, est jolie; mais c'est surtout la grande scène du duel qui est d'une beauté achevée. Il y a là du mouvement, de la passion, et cet ensemble de mélodie et d'harmonie qui constitue une belle page de musique dramatique. Dans le quatrième acte, la scène célèbre des adieux a été traitée par M. Gounod avec un sentiment dramatique presque exclusif. Ces phrases délicieuses : *Non, ce n'est pas le jour, ce n'est pas l'alouette*, auraient pu être interprétées avec autant de passion, mais avec plus de grâce, d'émotion naïve, avec moins de dissonances déchirantes, de cris violents. Il s'agit d'une toute jeune fille, d'un premier amour entouré de mystère et de dangers. Les cris, les unissons stridents sont ici hors de propos. Il fallait beaucoup d'art et de nuances dans cette scène. Le compositeur a préféré faire des concessions aux doctrines de la musique de l'avenir, en laissant de côté les exigences du goût et de l'oreille, et en faisant du drame réaliste; nous le regrettons. C'est cependant le dernier morceau saillant de la partition. La scène des tombeaux n'a rien de remarquable, si ce n'est l'instrumentation, qui est riche d'effets et d'intentions ingénieuses. L'opéra de *Roméo et Juliette* a obtenu un succès que nous trouvons légitime, malgré nos réserves. Les œuvres sérieuses sont trop rares à notre époque pour qu'on leur marchande la sympathie. L'exécution de cet ouvrage a été excellente sous le rapport de l'orchestre et des chœurs. Mme Carvalho a créé le rôle de Juliette avec beaucoup de talent. Plusieurs personnes, dont le goût est difficile, ont trouvé qu'elle avait moins bien compris ce rôle que celui de Marguerite. Michot, malgré le timbre agréable de sa voix, a été un Roméo insuffisant. Mlle Daram, Troy, Barré et Puget ont chanté les autres rôles.

ROSE DES CARPATHES (la), opéra de M. Siegfried Saloman, représenté avec succès à Moscou le 7 janvier 1868. Le sujet reproduit un épisode de l'histoire moldo-valaque au xviie siècle.

ROSA, LA ROSE, opérette en un acte, musique de M. Charles Poisot, représentée chez l'auteur le lundi 24 février 1868. La scène se passe dans un domaine des environs d'Heidelberg, entre un jeune et noble étudiant, le comte Arnold, et une jolie personne qui, par sa grâce et ses conseils, le fait renoncer à une vie un peu dissipée, et fixe en sa faveur ses sentiments. La musique est gracieuse et originale. On y remarque deux airs et un duo fort bien traités. Chanté par Verdellet et Mlle Séveste, ce petit ouvrage a été souvent représenté dans les salons parisiens et particulièrement, avec beaucoup de succès, chez Mme la marquise de Beaumont.

ROSMUNDA, opéra italien, musique de

M. Gentili, représenté à Rome dans le mois de mars 1867.

ROSMUNDA, opéra italien, musique de M. Gialdini, représenté à la Pergola de Florence en mars 1868.

ROUSSALKA (LA), drame lyrique en deux actes, paroles de M. Bogros, d'après un poëme russe de Pouschkine, musique de Mme la baronne de Maistre. Cette œuvre, dont la donnée est poétique et la musique charmante, va être incessamment représentée. D'ailleurs plusieurs morceaux ont été déjà chantés par nos principaux artistes dans plusieurs auditions; c'est ce qui nous engage à lui donner place ici. La scène se passe en Russie, où la légende des Roussalkas est restée populaire. Ces Roussalkas sont des willis ou des ondines vengeresses de l'amour trompé. Voici le scenario du drame. Au premier acte, on assiste aux apprêts d'une noce près d'un moulin. Iwan est fiancé à Catherine; tout respire la joie. Catherine seule est triste et rêveuse. Elle demande un moment d'entretien à Iwan. La noce entre au moulin. Restée seule avec son fiancé, la pauvre fille lui avoue qu'elle a trahi la foi qu'elle lui avait jurée; qu'elle ne l'aime plus. Iwan est au désespoir, et la quitte. Catherine est aimée d'un jeune seigneur nommé Leo. Elle l'attend; mais, au lieu du bien-aimé, c'est un page qui arrive et lui remet une lettre. A peine en a-t-elle achevé la lecture qu'elle pousse un cri et s'évanouit. Le page remet sur une table une bourse d'or et se retire. Goswin a entendu le cri de sa fille; il accourt, suivi de tous les invités. Il trouve l'or sur la table; il maudit Catherine, qui devient folle de désespoir, et court se jeter dans l'étang. Les Roussalkas accueillent cette nouvelle victime par des chants sympathiques. Ainsi finit le premier acte. Le deuxième nous transporte dans le palais du prince Leo Olger, au milieu d'une orgie des seigneurs, ses amis. Leo est livré à des remords, et, malgré les plaisanteries de ses camarades, il croit entendre la voix de Catherine et il en est troublé. On part pour la chasse. Dans un deuxième tableau, on est près du moulin; Leo croit voir celle qu'il a séduite; c'est son apparition qu'il prend peu à peu pour sa personne même. Il y a là une scène très-poétique, un peu fantastique, mais d'un bel effet au théâtre. Il est attiré par les chants de la Roussalka; plus il s'approche d'elle, plus elle s'éloigne. Il avance toujours les mains tendues vers elle; il entre dans les roseaux et disparaît dans l'eau profonde où il trouve la mort. La musique exprime avec bonheur ces diverses situations. Dans le premier acte, nous signalerons des chants gracieux et pleins d'entrain; la ballade : *Sur cette rive déserte;* la romance de Catherine : *Dans cette chaumière obscure*, et le duo d'Iwan et de sa fiancée : *Quand je vous quitte sans courage.* Dans le deuxième acte, le chœur de l'orgie, l'air de la coupe, le chœur de la chasse, un orage, l'air d'Olger : *Quelle force inconnue en ces lieux me ramène*, la scène de la séduction et le chœur final des Roussalkas :

Vengeance, et qu'ainsi gémissent
Les cœurs cruels!

Cet opéra offre un mélange de réalité et de fantastique qui, au premier abord, semblait en rendre le sujet difficile au théâtre; mais les scènes sont bien conduites, l'intérêt est soutenu, les airs et les chœurs ont de la couleur et sont en parfaite harmonie avec le poëme. Nous tirons volontiers l'horoscope d'un succès.

S

SACRIPANT, opéra-comique en deux actes, paroles de M. Philippe Gilles, musique de M. Duprato, représenté aux Fantaisies-Parisiennes le 24 septembre 1866. Le compositeur a écrit un assez grand nombre de morceaux, dont plusieurs sont importants, tels que le finale du premier acte, pour une pièce de mauvais goût, sans intérêt et qu'on ne reprendra probablement pas. On a distingué l'air : *Padoue est une grande ville*, la ballade du bandit et un chœur d'un bon effet. Chanté par Gourdon, Barnolt, Mme Goby-Fontanel, Mlle Bonelli.

SAENGERS FLUCH (DER) [*la Malédiction du barde*], opéra allemand, musique de M. Langert, représenté à Leipzig en mars 1867. Le sujet du livret a été tiré de la ballade d'Uhland.

SCHIAVA GRECA (LA) [*l'Esclave grecque*], opéra italien, musique de M. Pontoglio, représenté au Pagliano, à Florence, le 30 septembre 1868.

SARDANAPALE, opéra en trois actes et cinq tableaux, paroles de M. Henry Becque, musique de M. Victorin Joncières, représenté au Théâtre-Lyrique le 8 février 1867. Le livret a été tiré de la tragédie de lord Byron; mais l'auteur s'est plus rapproché de la tradition que le poëte anglais, qui fait mourir Sardanapale avec une seule de ses femmes, Myrrha. Les premières scènes sont réellement belles. L'idée en est due au librettiste. Lorsque le rideau se lève, on voit conduire au supplice une jeune esclave, pauvre et intéressante victime que le grand prêtre, le cruel Bélèses, va immoler sur l'autel de Baal. Sardanapale arrive au même instant; il voit cette victime humaine; il est touché de sa grâce, de sa beauté. Il demande qu'on lui laisse la vie. Le fanatique Bélèses a beau revendiquer ses droits, Sardanapale enlève de ses mains la jeune Ionienne et l'emmène dans son palais. Le reste du poëme ne se soutient pas à cette hauteur. En ce qui concerne la partition, le premier acte est le meilleur. Les récitatifs, écrits dans le style du grand opéra, sont d'une belle déclamation. L'entrée du cortége de Sardanapale, qui vient à propos interrompre les préparatifs d'un sacrifice humain, est originale et d'un heureux effet. Les couplets du roi d'Assyrie se terminant en duo avec Myrrha sont gracieux. Ils rappellent toutefois la phrase: *Fleur de beauté, fleur d'innocence*, dans la *Reine de Chypre*. Le second acte est d'un ennui mortel. Au troisième, on remarque l'air du grand prêtre, dont la phrase principale est bien sombre et en situation. C'est le morceau le mieux orchestré de la partition. Ailleurs, on remarque des imitations de l'instrumentation wagnérienne, qui forment un contraste avec le ton général assez classique de l'œuvre. La couleur n'est pas en harmonie avec le dessin. Mlle Nilsson a été ravissante de grâce et de talent dans le rôle unique de femme; Cazaux, excellent dans celui du grand prêtre; Monjauze laissait beaucoup à désirer dans le personnage de Sardanapale. Lutz, Laurent, Legrand ont créé les autres rôles. La teinte uniforme du livret a empêché le compositeur de se livrer à une certaine vivacité d'inspiration dont nous avons cru saisir la trace çà et là dans sa partition. Il semble chercher sa voie. Nous croyons qu'il la trouvera en consentant à être résolûment mélodiste.

SOFIA, opéra italien, paroles et musique de la signora Carlotta Ferrari, représenté au théâtre del Re et à Santa-Radagonda, de Milan, en mai 1867.

SOLDAT MALGRÉ LUI (LE), opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Duru et Chivot, musique de M. Fredéric Barbier, représenté au théâtre des Fantaisies-Parisiennes le 17 octobre 1868. La musique a du mérite. On a remarqué des chœurs bien traités, une tyrolienne et des couplets bouffes. Chanté par Bonnet, Soto, Davoust, Mme Decroix et Mlle Flachat.

SOMNAMBULE (LA), opérette allemande, musique de Zaytz, représentée à l'Harmonie-Theater de Vienne en février 1868.

SOUS UN BALCON, opérette en un acte, paroles de M. Eugène Leroux, musique de M. Alfred Sergent, représentée à Boulogne-sur-Mer en avril 1868.

SER BARNABA, opéra italien, musique de Creonti, représenté au théâtre Gerbino, à Turin, dans le mois de juin 1867.

SOUFFLETS (LES), opérette en un acte, de M. Mélesville fils, représentée aux Fantaisies-Parisiennes le 3 août 1867. La scène se passe en Espagne. La pièce a de la vivacité, et la musique la sert bien. Chantée par Geraizer, Barnolt et Mme Goby-Fontanel.

T

TABARIN DUELLISTE, opérette en un acte, paroles de MM. Gilles et Furpille, musique de M. L. Pillaut, représentée aux Bouffes-Parisiens le 22 avril 1866. Cet ouvrage a été froidement accueilli.

TOBIE, œuvre lyrique, paroles de M. Léon Halévy, musique de M. Eugène Ortolan, exécutée pour la première fois à Versailles, dans la salle de la Chancellerie, le 17 avril 1867. Cette composition importante tient de

l'oratorio; cependant plusieurs morceaux sont traités dans le genre dramatique. On a remarqué particulièrement le trio sans accompagnement : *O bonheur! transports ineffables* et le *Cantique d'actions de grâces*. Les soli ont été chantés par Mlle Rives, MM. Solon et Lopez.

TOMBOLA (LA), opéra italien, livret de M. F. Piave, d'après la comédie française intitulée : la *Cagnotte*, musique de M. Cagnoni, représenté sur le théâtre Argentina, à Rome, en février 1868.

TRAIN DES MARIS (LE), opérette, paroles de M. A. Cartier, musique de M. Emile Abraham, représentée à l'Athénée dans le mois de décembre 1867. Cette bluette est assez amusante. La scène se passe à Trouville, au milieu de quiproquos burlesques. La musique compte pour peu de chose dans ce genre de pièces ; cependant on a remarqué le quatuor des cabines, un duo, des couplets et une ronde assez accentuée.

TRICORNE ENCHANTÉ (LE), opéra-comique, livret tiré de la nouvelle de M. Théophile Gautier, musique de M. L. Jouret, représenté à Bruxelles dans la salle du Cercle artistique et littéraire.

TURANDA, opéra italien, musique de Bazzini, représenté à Milan en janvier 1867.

TURANDOT, opérette, musique de Konradin, représentée au théâtre de l'Harmonie, à Vienne, le 29 novembre 1866. Le livret a été jugé assez faible; la musique a réussi.

U

UBERTO DA BRESCIA, opéra italien, musique de Bajetti, représenté au théâtre Carcano, de Milan, dans le mois de février 1866. Chanté par Viganotti, Cesare Sarti et par Mlle Marianna Santori-Pollaci.

UN COUSIN DE RETOUR DE L'INDE, opérette, musique de M. Bovery, représentée au théâtre de Cluny en avril 1868.

UN VOYAGE D'ARTISTE, opérette allemande en un acte, de M. Winterfeld et Richard Wüerst, représentée sur le théâtre Kroll, à Berlin, en février 1868.

UNE HALTE AU MOULIN, opéra-comique en un acte, paroles de M. Constant Jardry, musique de Mme Ugalde, représenté aux Bouffes-Parisiens le 11 janvier 1867. Le livret a peu d'intérêt. Une certaine grande dame, marraine de Micheline la meunière, lui a promis une somme de mille écus, si elle restait pendant un an maîtresse au logis et conduisait à sa guise Magloire, son mari. Celui-ci est soumis à de rudes épreuves, surtout lorsqu'il voit arriver au moulin un galant mousquetaire, neveu de la capricieuse marraine et fort disposé à courtiser la meunière. Mais Micheline, qui se soucie peu de la jalousie de son mari, veille sur son honneur et sait le préserver de toute atteinte. Mme Ugalde a fait preuve d'imagination mélodique dans cette composition légère. Nous avons remarqué une assez jolie romance de baryton : *Dans une douce rêverie;* l'air : *Je ne suis pas poltron*, sur un temps de valse ; un agréable duo dont la strette : *Versez ce vin exquis*, a de l'entrain. Chanté par Mme Ugalde, Beaucé, son frère, et Garnier.

UNE NUIT BLANCHE, opérette de M. Offenbach, représentée au théâtre de Kroll, à Berlin, en février 1868.

V W

VENDETTA SLAVA (LA), opéra italien, musique de Pietro Platania, représenté au théâtre Argentina, à Rome, le 10 juin 1867.

VENGEUR (LE), opéra-bouffe en un acte, paroles de MM. Nuitter et Beaumont, musique de M. Isidore Legouix, représenté au théâtre de l'Athénée le 20 novembre 1868. On a remarqué l'air d'Elvire : *Je suis Espagnol*, et les couplets : *Voilà l'vengeur, mesdames, voilà l'vengeur*, et un nocturne à deux voix. On voit que ce *vengeur* n'est pas bien redoutable. Joué par Léonce, Luce et Lorentz, et Mlle Van Gheel.

VÉNUS INFIDÈLE, bouffonnerie mythologique, paroles de M. A. Pouillon, musique de M. Léon Roques, représentée à l'Eldorado en septembre 1868. Chantée par Victor (Mars), Valérie (Adonis), Mlle Chreticnno (Vénus).

VIE PARISIENNE (LA), bouffonnerie musicale en quatre actes et cinq tableaux, paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique d'Offenbach, représentée au Palais-Royal le 31 octobre 1866. C'est une pièce carnavalesque qui répond assez mal à son titre. Le vicomte Raoul de Garde-Feu s'est emparé, au débarcadère du chemin de fer, d'un baron suédois dont la femme est fort jolie, et il lui fait les honneurs de la capitale. Alors commence une série de mystifications extravagantes. Le vicomte installe le baron de Gondremark et la baronne dans son propre appartement, en leur faisant accroire qu'ils sont au Grand-Hôtel. Il improvise une fête en leur honneur chez un certain amiral suisse, dont les invités sont des domestiques travestis. La pièce se termine dans un salon du Café-Anglais. La partition, écrite sur cette fantaisie burlesque par le fécond musicien, se compose d'une suite de petits morceaux à la portée du personnel chantant du lieu. On a remarqué le finale du premier acte, un rondeau chanté par Mlle Honorine, une tyrolienne chantée par Mlle Zulma Bouffar, les couplets de la *Colonelle*, du Brésilien et de la gantière. Hyacinthe, Brasseur, Gil-Pérès, Priston, Lassouche, Mmes Thierret, Montaland, Paurelle, Massin ont joué dans cette pièce, qui a eu un grand nombre de représentations.

VIRGINIA, opéra italien, musique de Mercadante, représenté à Naples dans le mois d'avril 1866. Les interprètes les plus applaudis de cet ouvrage ont été Mirate, Coletti et Mme Lotti. La censure avait pendant longtemps interdit les représentations de cet ouvrage.

VOISINAGE DANGEREUX (LE), opérette allemande, livret de Kotzebue, musique de Ferd. Langer, représentée à Mannheim en juin 1868.

WALD BEI HERMANNSTADT (DER) [*la Forêt d'Hermannstadt*], opéra allemand, musique de Westmeyer, représenté à Prague en novembre 1867.

Z

ZAGRANELLA, opéra italien, musique de M. Gallieri, représenté à la Canobbiana, de Milan, le 6 juin 1867. Il paraît que cet ouvrage a été composé dans le système antimélodique des Saxons modernes. Il n'a eu aucun succès.

ZERBINE, opérette, musique de Bovery, représentée à l'Alcazar dans le mois d'octobre 1867. Le livret est un commentaire de la *Serva padrona*. La musique est agréable. Chantée par Pauly, Lamy et Mlle Darcy.

ZILDA, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. de Saint-Georges et Henri Chivot, musique de M. de Flottow, représenté à l'Opéra-Comique le 28 mai 1866. Le livret a été tiré d'un conte des *Mille et une nuits*. Zilda, femme d'un négociant de Mossoul, vient à Bagdad pour recevoir une somme de mille sequins, qui est due à son mari par un vieux médecin. Epris des charmes de la créancière, le vieux docteur met au payement de sa dette une condition déshonorante. Zilda a recours au cadi. Ce magistrat promet son appui ; mais tombe à son tour amoureux de la jeune femme. Il en est de même du grand vizir. Heureusement le calife, déguisé en derviche, puis en corsaire, surveille la conduite de ses fonctionnaires. Il fait payer à chacun de ces séducteurs mille sequins, enrichit ainsi le marchand qu'ils voulaient déshonorer, et venge la jeune femme en la rendant témoin des humiliations qu'il inflige aux coupables. M. de Flottow a écrit sur ce sujet une partition qui ne fera pas oublier *Marta*, mais qui abonde en motifs mélodiques élégants et gracieux. Le chœur du marché est fort gai, l'air de Zilda est distingué. Plusieurs couplets sont d'une facture franche et réussie. On a remarqué un bon quintette et une scène de danse spirituellement écrite. Chanté par Sainte-Foy, Prilleux, Bernard, Mme Cabel et Mlle Révilly.

ZRINYI, opéra hongrois, musique de M. d'Adelburg, représenté au théâtre National de Pesth le 23 juin 1868.

FIN DU SUPPLÉMENT.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS

DES COMPOSITEURS CITÉS DANS CE LIVRE

AVEC L'INDICATION DES PAGES

OU SE TROUVENT MENTIONNÉS LEURS OUVRAGES

A

B

C

D

E

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE.

PARIS. — IMPRIMERIE PIERRE LAROUSSE, RUE NOTRE-DAME-DES CHAMPS, 49.

DEUXIÈME SUPPLÉMENT

AU

DICTIONNAIRE LYRIQUE

OU

HISTOIRE DES OPÉRAS

CONTENANT

L'ANALYSE ET LA NOMENCLATURE DE TOUS LES OPÉRAS ET OPÉRAS-COMIQUES
REPRÉSENTÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER
PENDANT LES ANNÉES 1869, 1870, 1871 ET 1872
AINSI QUE DES NOTICES COMPLÉMENTAIRES POUR LES ANNÉES PRÉCÉDENTES

PAR

FÉLIX CLÉMENT

MAÎTRE DE CHAPELLE HONORAIRE DE LA SORBONNE ET DU COLLÉGE STANISLAS
TITULAIRE DU LYCÉE LOUIS-LE-GRAND
COMMANDEUR DE L'ORDRE DE SAINT-GRÉGOIRE-LE-GRAND

PARIS

AUG. BOYER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS, 49

PARIS. — IMPRIMERIE PIERRE LAROUSSE
RUE NOTRE-DAME-DES-CHAMPS, 49

AVERTISSEMENT

Le deuxième Supplément de mon *Histoire des Opéras* que je donne au public embrasse une période de quatre années et contient plus de trois cents ouvrages nouveaux dus à environ deux cents compositeurs, parmi lesquels on ne compte pas moins de quatre-vingts Français.

Les lecteurs de mes livres savent que je ne poursuis pas l'achèvement d'un tel ouvrage dans le but de satisfaire leur curiosité, mais que je cherche à leur présenter un tableau de l'histoire de l'art musical contemporain pour les instruire et les convaincre de la nécessité de modifier un état de choses aussi funeste à leurs jouissances artistiques qu'à la conservation de l'art lui-même.

En effet, la nature des ouvrages représentés, le succès extraordinaire qu'ont obtenu de préférence ceux qu'à d'autres époques le goût public aurait infailliblement repoussés, la rareté des œuvres sérieuses, la facilité et la légèreté que les musiciens apportent dans le choix des livrets qui doivent servir de thèmes à leurs inspirations, les entreprises financières considérables, que la multiplicité des théâtres d'opérettes burlesques suppose, l'indifférence et la complicité même des honnêtes gens en présence de cette décadence accélérée que n'a pas

même arrêtée la gravité des malheurs de la patrie : tout cela est bien propre à fixer l'attention des esprits sérieux, sans même qu'il soit nécessaire de sortir du domaine de l'art proprement dit.

Quand on a consacré trente années de sa vie à l'étude et à l'exercice des beaux-arts et tenté de longs efforts pour les faire concourir au véritable progrès de la civilisation et à une renaissance du beau idéal dans les travaux de l'intelligence, on pense avoir le droit d'avertir ceux qui ont quelque jugement en ces matières ou qui se trouvent investis d'une part de responsabilité directe ou indirecte dans l'administration des beaux-arts en France.

Félix Clément.

DEUXIÈME SUPPLÉMENT

CONTENANT

LES OUVRAGES REPRÉSENTÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

PENDANT LES ANNÉES 1869, 1870, 1871 ET 1872

AINSI QUE DES NOTICES COMPLÉMENTAIRES POUR LES ANNÉES PRÉCÉDENTES

A

ADAM ET ÈVE, opérette allemande, musique de Paul Heyse, jouée au Residenztheater, à Munich, en mai 1870.

ADELINDA, opéra italien, musique de Mercuri, représenté à San-Marino, le 27 août 1872. Chanté par Carpi, Sterbini, Ladislao Miller, Mmes Barlani-Dini et Cortesi.

ADELLO, opéra italien, musique de Mercuri, représenté au théâtre de Pérouse en novembre 1872, ainsi qu'à Rimini.

AFRAJA, opéra-comique en trois actes, livret de M. de Najac, musique d'Albert Grisar; ouvrage posthume et inédit.

AFRICAIN (L'), opéra en cinq actes, paroles et musique d'André Simiot, représenté sur le théâtre de Tivoli en février 1872. Il fallait que le musicien fût doué d'un certain courage et d'un irrésistible désir de faire représenter son œuvre pour en confier l'exécution à l'orchestre, aux choristes et aux *Donne* de Tivoli. On a remarqué un air chanté par Badiali et quelques scènes traitées avec intelligence. L'*Africain* a été joué plus tard au théâtre des Nouveautés dans de meilleures conditions.

AÏDA, opéra séria en quatre actes et sept tableaux, livret de M. Ghislanzoni, musique de M. Verdi, représenté pour la première fois sur le théâtre du Caire, le 24 décembre 1871. Le khédive Ismaïl-Pacha avait demandé au compositeur, dès le mois d'août 1870, un opéra pour inaugurer le nouveau théâtre du Caire. L'ouverture de ce théâtre eut lieu en novembre 1871, et *Aïda*, comme je viens de le dire, y a été représenté le mois suivant avec une pompe extraordinaire. S'il faut en croire la presse, le vice-roi aurait offert à M. Verdi 150,000 fr. d'honoraires pour son opéra et aurait fait ouvrir par le surintendant Draneth-Bey un crédit de 50,000 fr. pour les frais de la mise en scène. M. Vassali, conservateur du musée de Boulak, aurait fourni la donnée du poëme et l'aurait même écrit en prose. M. Camille du Locle l'aurait mis en vers, et M. Ghislanzoni l'aurait enfin traduit en vers italiens à l'usage de M. Verdi. Quant à M. Mariette-Bey, le savant égyptologue, son rôle a été fort important. Saisissant cette occasion d'appliquer ses connaissances archéologiques, il a restauré les éléments de la vie égyptienne au temps des Pharaons; reconstruit l'ancienne Thèbes, Memphis, le temple de Phtah, dessiné les costumes et réglé l'appareil scénique. C'est au milieu de ces circonstances exceptionnelles que le nouvel opéra de M. Verdi s'est produit. En voici le sujet. Le roi d'Egypte est en guerre avec son voisin le roi d'Ethiopie, Amonasro. La fille de ce roi a été faite prisonnière et est devenue l'esclave d'Amnéris, fille du Pharaon. Toutes deux brûlent de la même flamme pour un capitaine des gardes nommé Radamès. Lorsque le grand prêtre Ramfis annonce que les Ethiopiens s'avancent sur Thèbes, Radamès est désigné par le roi pour marcher contre eux. Il aime Aïda, la fille d'Amonasro, et il ignore que c'est son père qu'il va combattre. Les prêtresses de Phtah chantent des hymnes religieux et on exécute des danses sacrées pour le succès de la guerre

sainte. Amnéris reçoit la confidence de l'amour d'Aïda et conçoit contre elle une haine que la pauvre esclave est impuissante à conjurer. Radamès revient vainqueur, on lui décerne les honneurs du triomphe. Le roi Amonasro fait partie des prisonniers éthiopiens. Le Pharaon a récompensé la valeur de Radamès en lui accordant la main de sa fille. Amonasro conjure Aïda d'obtenir de son amant le secret des opérations militaires qui se préparent encore contre leurs compatriotes. Reconquérir ses Etats, délivrer sa fille d'une odieuse captivité, lui faire épouser Radamès, tel est son dessein. Le capitaine arrive; il se laisse séduire et révèle ce qu'Amonasro veut savoir. Mais Amnéris qui veille surprend Radamès, les prêtres l'arrêtent et les gardes s'emparent d'Aïda et de son père. Pendant le jugement des coupables, Amnéris, qui s'est efforcée en vain de sauver Radamès, s'abandonne au plus grand désespoir. C'est ici que M. Verdi a dû, à mon avis, intervenir dans la composition du scenario, tant il semble préparé pour les effets de musique dramatique à outrance qu'il affectionne. La scène est divisée en deux parties superposées : dans la partie supérieure, le temple; au-dessous, un souterrain où les deux amants sont enfermés, et pendant que les hymnes retentissent dans le temple, pendant que des prêtres scellent la pierre qui ferme le souterrain, Radamès et Aïda chantent le duo final, l'affranchissement de la vie par la mort et leurs amours éternelles dans les régions célestes vers lesquelles s'élèvent leurs derniers regards. On ne peut nier qu'il y ait une certaine grandeur dans les péripéties de ce poëme. Mais n'a-t-on pas abusé de la couleur locale et de l'érudition archéologique? et puis, n'a-t-on pas atteint les dernières limites de l'invraisemblance en faisant chanter un duo d'amour dans les entrailles de la terre? Cet opéra a eu pour interprètes, au Caire, Steller, Costa, Medini, Mongini, Mmes Possoni-Anastasi et Grossi. Il a été accueilli avec enthousiasme. Lorsqu'il a été représenté à la Scala de Milan, le 7 février 1872, M. Verdi a été rappelé trente-deux fois sur la scène. Cédant à un entraînement systématique et national, les familles milanaises ont chargé les artistes d'offrir au maître parmesan un sceptre en ivoire et une étoile en diamants, avec le nom d'Aïda en rubis et celui de Verdi en pierres précieuses. Les interprètes étaient Fancelli, Pandolfini, Maini, Mmes Teresina Stolz et Waldmann. Pantaleoni remplaça Pandolfini aux représentations suivantes.

Une petite symphonie fuguée et exécutée pianissimo sert de prélude. Le travail harmonique en est aussi remarquable que l'effet d'expression en est bien rendu. Cette forme scolastique se retrouve encore dans la scène d'introduction, entre Ramfis et Radamès. La *romanza* de Radamès : *Celeste Aïda*, est fort gracieuse. Les accords plaqués à l'aigu qui l'accompagnent produisent un joli effet. Je ne sais pourquoi le compositeur a compris, d'une façon si mélancolique et si morbide les rêves d'ambition, de gloire et d'amour fortuné du jeune capitaine. Comment? Radamès voit déjà son amante Aïda couronnée reine par la valeur de son bras :

Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
Le dolci brezze del patrio suol,
Un regal serto sul crin posarti,
Ergerti un trono vicino al sol,

et il termine sa romance dans un langoureux pianissimo.

Dans la *Favorite*, il y a une situation analogue. L'air : *Oui, ta voix m'inspire*, rend avec plus de vérité les sentiments qui animent Fernand. Le chant de guerre : *Su! del Nilo al sacro lido*, est d'une facture grandiose et d'une sonorité puissante. Aïda exprime les angoisses que lui cause cette guerre, qui peut être aussi fatale à son père qu'à son amant, et les notes syncopées qu'elle fait entendre sur le motif chanté par Radamès : *Per chi piango? Per chi prego? Qual poter m'avvince a lui!* forment un des beaux passages de l'opéra. La douleur et l'ardeur guerrière s'y unissent sans se confondre. Cette page seule suffirait à révéler un compositeur dramatique de premier ordre, si M. Verdi ne nous avait pas habitués à des effets semblables dans beaucoup d'autres ouvrages. La scène de désespoir d'Aïda lui a fourni l'occasion d'écrire un air très-pathétique. C'est un morceau capital dont le texte a été magistralement interprété par le musicien. Je ne puis m'empêcher de le citer en entier. On sera heureux de constater qu'il y a encore des poëtes lyriques dans ce monde.

Ritorna vincitor! E dal mio labbro
Usci l'empia parola! — Vincitore
Del padre mio... di lui che impugna l'armi
Per me... per ridonar mi
Una patria, una reggia! E il nome illustre
Che qui celar mi è forza — Vincitore
De' miei fratelli... ond' io lo vegga, tinto
Del sangue amato, trionfar nel plauso
Dell' Egizie coorti! E dietro il carro,
Un Re..., mio padre.... di catene avvinto!
L'insana parola
O Numi sperdete!

Al seno d'un padre
La figlia rendete;
Struggete le squadre
Dei nostri oppressor!
Sventurata! che dissi? E l'amor mio?
Dunque scordar poss'io
Questo fervido amor che, oppressa e schiava,
Come raggio di sol qui mi beava?
Imprechero la morte
A Radamès.... a lui che amo pur tanto!
Ah! non fu in terra mal
Da più crudeli angoscie un core affranto.
I sacri nomi di padre... di amante
Nè profferir poss'io, nè ricordar...
Per l'un... per l'altro... confusa, tremante...
Io piangere vorrei... Vorrei pregar.
Ma la mia prece in bestemmia si muta...
Delitto è il pianto a me... colpa il sospir...
In notte cupa la mente è perduta...
E nell'ansia crudel vorrei morir.
Numi, pietà — del mio soffrir!
Speme non v'ha — pel mio dolor...
Amor fatal — tremendo amor
Spezzami il cor — sammi morir!

Toute la musique écrite pour le deuxième tableau de cet acte a un caractère incontestable d'originalité. M. Verdi a fait usage des tonalités anciennes et introduit plusieurs progressions particulières aux modes du chant grégorien. On a prétendu qu'il avait reproduit, dans les motifs des danses sacrées, des mélodies indigènes. Cela est possible. Plusieurs de ces chants africains, transmis par la tradition, remontent à une haute antiquité et par conséquent ont beaucoup d'analogie avec plusieurs de nos plains-chants. Mais le compositeur les a accompagnés d'une harmonie excellente et souvent d'un contrepoint très-habile, de telle sorte qu'ils n'offensent pas l'oreille et ne forment pas une disparate dans l'œuvre artistique. Toute cette scène dans le temple de Vulcain à Memphis est extrêmement belle.

Le chœur de femmes qui ouvre le deuxième acte, précédé d'accords de harpe d'une tonalité un peu étrange, est assez joli. La phrase d'Amnéris : *Ah! vieni, amor mio, m'inebbria,* sert de rentrée à la reprise de ce chœur et le termine ensuite d'une manière originale. Pendant que les esclaves continuent à parer leur maîtresse pour la fête triomphale, on exécute une danse mauresque. Le compositeur a harmonisé, avec beaucoup d'habileté, la mélodie bizarre qu'il a choisie; il y a un passage de tierces et sixtes consécutives sur le *sol* pédale, qui rappelle l'organum du moyen âge, la diaphonie et les jeux de mutation de l'orgue. Dans les *Troyens* (v. ce mot), Berlioz avait aussi imaginé d'harmoniser de prétendus airs carthaginois, mais sans succès. Ici M. Verdi est parvenu à rendre tolérables ces mélodies vraiment barbaresques. Lorsque Aïda fait son entrée en portant la couronne, et qu'Amnéris, pressentant en elle une rivale, va lui arracher par la ruse le secret fatal, l'orchestre fait entendre le motif du prélude. Cette pensée est heureuse parce que, en effet, toute la force du drame est concentrée dans la scène qui va suivre. Dans la première partie de ce beau duo, entre l'esclave, fille du roi éthiopien, et la fille du Pharaon, chaque phrase mélodique est parlante. Les accords qui en accompagnent le début

Fu la sorte dell 'armi a' tuoi funesta,
Povera Aïda!

témoignent assez de la résolution qu'a prise M. Verdi, d'en finir avec la réputation d'harmoniste négligent que certains critiques ont cherché à lui faire. Je ne crains pas d'affirmer que, depuis la publication de la *Messe solennelle* de Rossini, qui a été un événement pour les musiciens instruits, il n'a rien été fait, à ma connaissance, de plus remarquable que la partition d'Aïda, surtout sous le rapport du travail harmonique. Le cantabile d'Amnéris est caressant et de nature à tromper la malheureuse captive. La passion de celle-ci se révèle malgré elle dans une phrase pleine d'élan : *Amore, amore!* L'adagio : *Ah! pietà ti prenda del mio dolor,* n'a qu'une phrase de huit mesures; mais elle est pathétique. Amnéris triomphe de sa rivale avec une suprême insolence et sur les notes du chœur qui demande, dans la coulisse, la mort du roi vaincu, lance une phrase pleine de haine et d'orgueil, et abandonne Aïda à son désespoir. Dans la deuxième partie de ce duo, M. Verdi a accumulé les modulations et les altérations, de telle sorte qu'il n'y a plus de tonalité principale; l'effet dramatique seul est produit; quant au discours musical, ses complications font sans doute beaucoup d'honneur à l'art d'écrire du maître, mais elles ne parviennent pas à dissimuler la vulgarité des idées. Je ne parle que du dernier mouvement : *Ah! pietà! Che più mi resta?* Tout le reste m'a semblé fort remarquable. Les accents douloureux d'Aïda sur les mots : *Numi, pietà!* qui se perdent derrière la scène, rappellent l'effet vocal produit dans une situation toute différente par Gilda dans *Rigoletto.* Le finale du deuxième acte d'Aïda est non-seulement le plus grand effort du compositeur, mais c'est une des conceptions les plus grandioses de l'art musical contemporain. L'importance de la mise en scène, la magnificence du spectacle, la diversité des intérêts des personnages, l'action forte du drame, tout d'ailleurs

contribuait à soutenir à une hauteur inaccoutumée l'inspiration du compositeur. Je n'ai pas entendu l'opéra, puisqu'au moment où j'écris ces lignes il n'a pas encore été représenté à Paris; mais je ne crois pas me tromper en annonçant, d'après la lecture attentive de la partition, que ce finale fixera l'attention du public et restera gravé dans la mémoire de ceux qui l'auront entendu comme une œuvre sinon parfaite, du moins puissante et semée çà et là de beautés de premier ordre. Le chœur triomphal : *Gloria all' Egitto*, est sonore et conduit magistralement; la fanfare de la troupe égyptienne est bien caractérisée et offre une modulation d'un brillant effet de *la* bémol en *si* naturel, ou plus correctement en *ut* bémol; car cette fois l'auteur a bien voulu recourir à l'effet enharmonique et ne pas charger sa musique de bémols et de doubles bémols, ce qui rend souvent difficile l'exécution de quelques passages qu'une notation moins prétentieuse simplifierait beaucoup. Le ballabile en *ut* mineur ne me plaît pas; c'est encore, sans doute, un motif indigène dont l'auteur a voulu tirer parti; il est fort désagréable à entendre. Quelle manie singulière, sous prétexte de couleur locale, d'entacher d'un réalisme douteux une œuvre servie par une langue artistique tellement perfectionnée, que des faits historiques ou imaginaires y sont exprimés et développés avec plus de force et d'intérêt qu'ils ne l'ont été dans le siècle même de leur existence! Quelle aberration de croire augmenter l'effet de la composition idéale, en y introduisant de petits ponts-neufs qui tirent plutôt leur origine d'un cabaret de fellahs modernes que de la cour de Sésostris! Il y aurait bien des choses à dire sur cette manière d'entendre l'esthétique musicale. La reconnaissance du roi Amonasro par sa fille; les supplications des captifs, la sympathie du peuple en leur faveur, les imprécations des prêtres qui, au nom des dieux de l'Egypte, sollicitent leur mort; les passions diverses qui agitent Radamès, Aïda, Amnéris; la majesté du Pharaon, l'espoir de la vengeance que nourrit le roi captif, tout cela est peint avec force et un grand effet d'ensemble. Au point de vue technique, l'idée principale chantée par Amonasro : *Ma tu, re, tu signore possente*, est excellente. L'harmonie un peu compliquée et modulante qui l'accompagne ajoute au caractère d'une simple prière des pensées secrètes, et exprime l'espérance non avouée du chef éthiopien de reconquérir sa liberté et ses Etats. Ce motif, en *fa*, sert de sujet à de magnifiques développements. Lorsque le roi a donné à son lieutenant la main de sa fille Amnéris, le finale prend une autre forme et rentre dans les données ordinaires. Cette forme est certainement fort belle; c'est celle dont M. Verdi a fait usage dans la plupart de ses opéras, et avec un grand succès dans *Ernani*. Cette mélopée large et dramatique, sur un rhythme formé de sixains ou de doubles triolets, est due primitivement à Rossini, ne l'oublions jamais. Donizetti y a ajouté un grand perfectionnement dans le sextuor de *Lucie*. Mercadante l'a employée souvent, et enfin M. Verdi l'a faite sienne, en lui donnant encore plus d'accent et de nerf; la dernière partie : *Ah! qual speme omai più restami?* termine dignement, par un cri de douleur, ce magnifique finale.

Dans les deux derniers actes, le sentiment dramatique l'emporte de beaucoup sur l'inspiration musicale. On y remarque aussi des efforts excessifs pour imaginer de nouveaux effets d'harmonie, et ces tentatives n'ont pas été toutes justifiées par le succès. L'introduction du troisième acte est d'une monotonie étrange. Je ne crois pas que l'accord parfait de *sol* majeur, gardé pendant plus de cinquante mesures dans un mouvement andante, fût nécessaire pour exprimer un clair de lune sur la rive du Nil; la prière d'Aïda : *O cieli azzurri, o dolci aure native*, est fort mélancolique et accompagnée avec une grande délicatesse. On y remarque une réminiscence du *Miséréré* du *Trovatore;* la phrase : *O patria mia, mai più ti rivedrò!* rappelle celle qui est si connue : *Non ti scordar, non ti scordar di me*. Le duo d'Aïda et d'Amonasro est et restera un des beaux duos scéniques du répertoire italien. La situation est pleine de force et d'angoisse; elle est de celles où M. Verdi se complaît; c'est son élément. Il était difficile d'amener Aïda à faire concourir au dessein de son père l'amour que le jeune chef égyptien ressent pour elle. Les différents mouvements de la musique, sa chaleureuse puissance, ses expressions variées et habilement ménagées rendent en peu de temps presque plausible la soumission de la jeune fille aux injonctions et aux prières d'Amonasro, et excusable une détermination dont elle ne prévoit pas les conséquences; rendre la couronne à son père, revoir sa patrie, échapper à un ignominieux esclavage, empêcher son amant de devenir l'époux d'Amnéris, sa rivale, telles sont les pensées qui l'assaillent pendant ce duo, et elles sont bien capables de troubler un mo-

ment sa raison. Amonasro chante avec animation et douceur ces phrases charmantes :

Rivedrai le foresteimbalsamate,
Le fresche valli, i nostri templi d'or!
Sposa felice a lui che amasti tanto,
Tripudii immensi ivi potrai gioir!...

La description du carnage de ses sujets, du meurtre des membres de sa famille, l'évocation de l'ombre de la mère d'Aïda sont rendues avec des procédés de rhythme et d'harmonie très-remarquables; le crescendo, pendant lequel Aïda, domptée par la malédiction paternelle, se traîne aux pieds d'Amonasro, est puissamment conduit et s'arrête subitement pour faire place à un pianissimo sur ces paroles : *O patria! quanto mi costi!* Dans le duetto et la scène finale du troisième acte, le compositeur maintient le spectateur à la hauteur de cette terrible situation. On y distingue trois mélodies de caractères différents, peu originales cependant. Elles tirent leur principal mérite de leur appropriation aux paroles du livret. C'est d'abord le début du duetto, lorsque Radamès accourt au rendez-vous : *Pur ti riveggo, mia dolce Aïda*, phrase répétée à l'unisson, à la fin; ensuite la phrase que chante Aïda, pour persuader à son amant de fuir :

Fuggiam gli ardori inospiti
Di queste lande ignude;

et l'ensemble qui précède l'allegro. La pensée exprimée par Radamès est fort belle : « Abandonner ma patrie, les autels de nos dieux! Comment pourrais-je sans honte me rappeler sur la terre étrangère le ciel sous lequel nos amours ont pris naissance? »

Il ciel de' nostri amori,
Come scordar potrem ?

Et cependant, ils se disposent tous trois à fuir, lorsqu'Amnéris, guidée par sa jalousie, se présente avec Ramfis et des gardes. La fin de l'acte est amenée rapidement, et l'absence de développement dans ce finale le rend plus émouvant.

Le premier tableau du quatrième acte a pour objet de représenter Amnéris faisant des efforts désespérés pour sauver celui qu'elle aime et qu'elle a livré à la justice des prêtres. Une mélodie pleine de charme, qu'on a entendue dans le premier duo d'Amnéris et de Radamès, revient à cet instant suprême et contribue à bien caractériser le mobile qui fait agir cette femme et le ressentiment de son amour méprisé qui précipite le dénoûment. Je ne signalerai dans ce morceau que le passage de l'andante en *mi* bémol mineur, chanté par Amnéris : *Già i sacerdoti adunansi*, répété par le ténor en *fa* dièse ; il est d'une expression profonde et juste. La scène qui doit produire le plus d'effet au théâtre est celle du jugement. Les prêtres invoquent l'esprit de la divinité sur une espèce de plain-chant ford laid ; mais l'interrogatoire qui a lieu dans une salle souterraine et dont on peut suivre néanmoins les péripéties est saisissant; les cris : *Radamès, Radamès, discolpati! Egli tace... Traditor*, proférés par des voix tonnantes trois fois à un demi-ton ascendant, sont encore rendus plus émouvants par les plaintes, les cris de désespoir et le jeu de scène d'Amnéris : *Oh! chi lo salva?* s'écrie-t-elle :

Numi, pietà del mio straziato core...
Egli è innocente, lo salvate, o numi!
Disperato, tremendo è il mio dolore!

La situation d'Amnéris a trop de ressemblance avec celle de Leonora dans le *Trovatore*, pour que l'auteur ait pu facilement éviter les réminiscences. On en trouve des traces dans le chant du soprano entrecoupé par des sanglots. Les quarts de soupir jouent ici leur rôle ordinaire, non-seulement comme dans le *Trovatore*, mais comme dans presque tous les opéras du maître. L'effet produit sera-t-il aussi grand que celui du *Miséréré?* je ne le crois pas, et en voici la raison : au chœur des moines, au glas funèbre, et aux lamentables accents de Léonore, se joignait une cantilène charmante du ténor; ici, le ténor garde le silence : *Egli tace;* l'effet se trouve réduit à deux éléments, au chœur souterrain et à la voix d'Amnéris. Il est vrai de remarquer que le silence de Radamès dans un pareil moment a une grande éloquence dramatique. La catastrophe finale est l'objet du dernier tableau, et le drame s'achève dans un pianissimo qui est une manière inaccoutumée de terminer un opéra. Ce tableau est fort court; on comprend que, dans le souterrain où les deux amants sont ensevelis tout vivants, leurs adieux à la vie ne peuvent être longs. Ils se prolongent même au delà de toute vraisemblance. La phrase plaintive : *O terra, addio*, qu'ils redisent alternativement est belle, surtout lorsqu'à l'accompagnement viennent s'ajouter des trémolos à l'aigu. Le chœur chanté dans la partie supérieure du temple par les prêtres et les prêtresses a la rudesse sauvage que cet étrange dénoûment comporte. La mélodie n'en est rien moins qu'harmonieuse. Pour exprimer ces paroles : *Immenso Fthà, noi t'invochiam,*

M. Verdi a multiplié les inflexions enharmoniques sur une quinte formant pédale. Nul doute que la musique sacrée des anciens Egyptiens ne fût loin de ressembler à la nôtre; mais il ne faut pas, sous prétexte de rechercher la couleur locale, le pittoresque, l'archaïsme des formes, substituer des effets désordonnés d'acoustique aux ressources de la composition idéale, telles que les maîtres les ont employées jusqu'à présent. D'ailleurs, ces fragments, plutôt fantaisistes qu'archéologiques, ne sont guère à leur place dans l'ensemble d'un ouvrage dont toutes les parties, prises en détail, accusent la civilisation la plus avancée. La partition d'*Aïda* est l'œuvre musicale la plus sérieuse qui ait été faite sous l'influence des nouvelles théories musicales. M. Verdi aurait-il pu se dipenser d'y subordonner son inspiration? Je suis de cet avis; car ce qu'il y a de plus beau dans son ouvrage lui appartient en propre, tandis que les parties secondaires et d'un mérite contesté ont été le produit de l'effort, du système, de la complexité des phénomènes psychologiques de l'école néo-allemande et de théories qu'il avait le droit de considérer comme non avenues. A quoi bon s'occuper de ce qui n'est pas viable? Tout doit vivre dans l'art, parce que tout effort du génie doit nous rapprocher du beau idéal, de la vérité immuable, parfaite, de l'essence même de la vie, sans défaillances, sans ombres, de la beauté éternelle; tout ce qui est ténèbres nous en éloigne ou nous en dérobe la contemplation. La recherche de cette peinture au pastel, de ces lignes indécises, cette dissimulation pour ne pas dire cet oubli de la base fondamentale, de ce sentiment de la nature, inséparable de la tradition qui l'a amélioré en l'épurant toujours, ce dédain des règles du goût, de ce goût qui, d'après l'heureuse expression de Chateaubriand, est le bon sens du génie, sont autant de causes qui énervent l'œuvre d'art et la privent des conditions de la vie. Malgré ces observations, qui se rapportent à plusieurs passages de l'*Aïda* de M. Verdi, il est certain que, grâce à son talent, à la force de son imagination et à sa science musicale, comme aussi à la langue même technique dont les maîtres ses devanciers lui ont légué les secrets, il a pu donner à ses personnages un caractère, des passions, une élévation de sentiments qu'on ne pourrait leur attribuer si l'on s'en tenait à la réalité de la légende égyptienne; absolument comme Racine a agrandi, par ses beaux vers et ses belles pensées, le personnage de Phèdre en lui prêtant la noblesse des sentiments, la délicatesse du langage, jusqu'à cette profonde horreur d'elle-même qui lui méritent un intérêt si puissant, auquel jamais la femme de Thésée n'aurait pu prétendre. A mon avis, *Aïda* est l'ouvrage le plus remarquable qui ait été composé pendant ces quatre dernières années, et je regrette qu'il ne l'ait pas été par un Français.

ALBA D'ORA, opéra italien, musique de Battista, compositeur napolitain, représenté au théâtre San-Carlo de Naples en mai 1869; cet ouvrage a été très-favorablement accueilli. Suivant l'usage italien, le maëstro a été rappelé une vingtaine de fois au *Proscenio.*

ALIBI (L'), opéra-comique en trois actes, livret de M. Jules Moinaux, musique de M. Nibelle, représenté au théâtre de l'Athénée en octobre 1872. Cette pièce est beaucoup trop chargée d'action : un va-et-vient continuel, des entrées et des sorties, vraies et fausses, une agitation bruyante sur la scène fatiguent le spectateur. Gaston de Mauperché a escaladé les murs du couvent où M[lle] Gabrielle, nièce du docteur Perrinet, est aussi mal gardée que mal élevée : on pénètre de tous les côtés dans cette maison. Gaston, contraint à la retraite, se réfugie dans une auberge fréquentée aussi irrégulièrement que le couvent. Pour dissimuler son escapade, de complicité avec une couturière compatissante, il retarde l'horloge et pourra ainsi invoquer un alibi. En outre, il fait constater sa présence par tous les hôtes de l'auberge qu'il réveille et fait sortir de leurs chambres en se livrant à un tapage effroyable. Il y a aussi dans la pièce un bailli grotesque assez réussi, avec sa harangue au roi et sa perruque traditionnelle. L'oncle Perrinet finit par se laisser attendrir, et Gaston épouse Gabrielle. La partition est très-touffue et a été écrite avec beaucoup de facilité; le sujet ne comportait guère autre chose qu'une musique scénique animée, pleine d'entrain et sans prétention. Il n'y a pas dans l'ouvrage une seule scène de sentiment. Je rappellerai une fanfare et un air de soprano au premier acte; le chœur du deuxième acte : *A demain, monsieur le bailli;* il est bien traité et offre des effets d'imitation intéressants; et le trio de soprano, ténor et basse, au troisième. L'instrumentation m'a paru trop sonore; on aurait désiré plus de sobriété et de variété. Les tutti trop fréquents nuisent à l'effet vocal. Cet opéra-comique a été chanté par

Lary, Bonnet, Geraizer, Vauthier, Varlet, Galabert, Mlles Girard et Marietti.

ALINA, REGINA DI GOLCONDA, opéra italien, livret de Felice Romani, musique de Donizetti, représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre-Italien, le 10 mars 1870 (voir ALINA dans le *Dictionnaire lyrique*, page 23). L'administration du Théâtre-Italien méritera toujours la sympathie et les encouragements des amateurs et du public dilettante qui s'intéresse si vivement à l'art musical italien sous toutes ses formes, lorsqu'elle fera connaître les ouvrages anciens ou modernes qui ont fixé l'attention au delà des monts. Dans l'espace de quarante-deux années, il y a eu dans le monde musical bien des vicissitudes; des théories nouvelles ont surgi et même ont prévalu. C'est une raison de plus pour rechercher l'occasion de faire des comparaisons et de vérifier si, en réalité, l'art dramatique a progressé, s'est élevé, et a exprimé avec plus de force, de vérité, de grâce et de sensibilité les passions humaines, ou bien s'il a dégénéré: si les compositeurs ont substitué à la sensibilité la sensation, à la force la dureté, à la clarté la confusion, à l'art du chant la contorsion des muscles, la grimace et le cri. Le librettiste italien a tiré le sujet de cet opéra de la pièce française. On y retrouve les aventures de cette paysanne courant après un chevalier qui l'avait épousée, enlevée par des corsaires, devenue reine de Golconde, y recevant son mari en qualité d'ambassadeur et reprenant ses habits de paysanne provençale pour lui faire croire que tout ce qui lui est arrivé n'est qu'un rêve, etc. La partition d'*Alina* appartient à la jeunesse du maître bergamasque; et cependant quelle science des effets dramatiques! quelle entente de l'instrumentation! Les idées abondent et l'art vocal y est traité déjà avec cette souplesse et cette grâce particulière qu'on a tant admirées depuis dans la *Lucia*, la *Lucrezia*, *Don Pasquale*, la *Favorite*, *Don Sébastien*, l'*Elisire*, l'*Anna Bolena* et tant d'autres beaux ouvrages. On a entendu avec beaucoup de charme le quatuor, le duo d'amour, le sextuor et un air bouffe. Cet opéra a été chanté par Verger, Palermi, Ciampi et Mlle Sessi.

ALI-POT-DE-RHUM (*à l'Hippodrome*), opérette bouffe en un acte, musique de M. Firmin Bernicot, jouée à l'Alcazar d'été, en juillet 1870.

ALZIRA, opéra italien, musique de Zingarelli, représenté à Naples vers 1815. C'est dans cet ouvrage que se trouve le bel air : *Nel silenzio i mesti passi.*

AMANTS DE VÉRONE (LES), opéra en quatre actes, musique de Richard Yrvid, pseudonyme de M. le marquis d'Ivry, joué dans les salons, gravé et publié chez l'éditeur Flaxland. Cette partition renferme plusieurs morceaux intéressants. Le livret a été interprété avec goût, et les procédés de composition portent la marque de bonnes études musicales.

AMBASSADE (L'), opérette bouffe, livret de MM. Cornély et Védi, musique de M. Warnecke, représentée au théâtre de Tivoli en mars 1872. Le rôle principal a été chanté par Mme Peretti.

AMLETO, opéra séria, livret de Boito, musique de Faccio, représenté avec un succès médiocre au théâtre de la Scala, à Milan, le 9 février 1871.

AMOUREUX DE PERRETTE (LES), opéra-comique en un acte, musique de Louis Clapisson, représenté à Bade en 1855, et chanté par Mme Marie Cabel et ses deux beaux-frères.

ANNA ROSA, opera italien, musique de M. Bignami, représenté au théâtre Paganini, de Gênes, en novembre 1872.

ARLÉSIENNE (L'), mélodrame en trois actes et cinq tableaux avec symphonies et chœurs, de M. Alphonse Daudet, musique de M. Georges Bizet, représenté au théâtre du Vaudeville en octobre 1872. La donnée de cette pièce semble avoir été indiquée à l'auteur par la lecture d'un de ces faits divers qui noircissent tristement la troisième page des journaux; c'est un suicide par amour. Un jeune paysan de la Camargue, Frédéri, est amoureux d'une Arlésienne qu'on dit être fort belle, mais qu'on ne voit pas dans la pièce. Au moment de l'épouser, il apprend qu'elle en est indigne; des lettres produites par un amant de cette fille achèvent de lui faire perdre la raison. Sa mère veut lui faire épouser une charmante jeune fille qui l'aime. Frédéri repousse durement sa tendresse, et lorsque sa mère, au désespoir, accorde son consentement à son union avec l'Arlésienne, il refuse et, finalement, va se précipiter du haut d'une tourelle, sous les yeux de sa mère. L'esprit et le sentiment dont l'auteur a fait preuve dans les détails de la pièce et dans le dialogue ont pu seuls faire accepter un fond

si pauvre et un dénoûment si peu intéressant. La musique a été très-appréciée, quoique les morceaux de la partition ne soient pas assez reliés à l'action dramatique et paraissent des hors-d'œuvre. Les chœurs sont exécutés dans les coulisses; des mélodies provençales, avec imitation de galoubet et de tambourin, ont fourni les principaux thèmes, entre autres, le noël attribué au roi René, et qu'on appelait dans le comtat d'Avignon la *Marche des rois.*

La musique, écrite par M. Georges Bizet, a été aussi exécutée au Concert populaire. Le genre pastoral domine dans ces fragments. On y a remarqué un joli menuet et un adagio bien instrumenté. L'instrumentation se compose de sept premiers violons, de deux altos, cinq violoncelles, deux contre-basses, une flûte, un hautbois, un cornet à pistons, deux cors, deux bassons, timbales, harmonium et piano. Les rôles principaux ont été remplis par Abel, Parade, Mlles Fargueil et Bartet.

ARMANDO E MARIA, opéra italien, musique de C. Alberti, représenté au théâtre des Fiorentini, à Naples, dans le mois de juin 1869. C'était l'ouvrage d'un très-jeune musicien, auquel le public napolitain, très-impressionnable, a fait un accueil d'autant plus enthousiaste qu'il était l'enfant de la maison, le fils de l'impresario du théâtre. On ne pouvait faire moins que de le rappeler vingt-cinq fois. Depuis que le Napolitain ne produit plus de Cimarosa, que de triomphes sans lendemain!

ASTOLFO CAVALCANTI, opéra italien, musique de Bensa, représenté à la Pergola de Florence en avril 1872.

ASTRONOME, DU PONT NEUF (L'), pochade musicale en un acte, paroles M. Jules Moinaux, musique de M. Emile Durand, représentée sur le théâtre des Variétés le 18 février 1869. C'est une pièce à deux personnages. La scène se passe sur le terre-plein du pont Neuf, devant la statue de Henri IV. Un individu, que l'auteur a appelé Babylone, pour ne pas être reconnu d'un quidam du nom de Maléclos, dont il courtise la femme, prend le chapeau et le carrick de l'astronome ambulant et se met à montrer la lune aux passants. Un colloque s'engage, et tous deux s'aperçoivent qu'ils sont, en ménage, aussi trompés qu'on peut l'être. Le dialogue est si lourd, les coq-à-l'âne si peu spirituels, que le jeu des acteurs Dupuis et Grenier a seul pu rendre cette pièce supportable. Mais la musique en est jolie, gaie et bien écrite. Le compositeur a profité de l'occasion que le sujet lui offrait pour faire preuve d'habileté en faisant exécuter dans l'ouverture, par les violons, une polka, pendant que les cors jouent l'air populaire : *Au clair de la lune.* Cet arrangement est d'un effet gracieux. Le motif de l'air revient encore dans les couplets de Babylone, et est partout bien traité. Je signalerai encore une valse chantée. Le reste est de la musique de quadrille; le sujet ne comportait guère autre chose.

B

BABBEO E L'INTRIGANTE (IL), opéra italien, musique de Sarria, représenté au théâtre Rossini, à Naples, en janvier 1872. Cet ouvrage a réussi.

BACCHANTE (LA), opéra-comique, musique de M. Eugène Gautier, représenté au Théâtre-Lyrique en 1858. Cet ouvrage n'eut que trois représentations, et tomba malgré le succès personnel qu'y obtint Mme Marie Cabel.

BAL MASQUÉ (LE), opéra en quatre actes, paroles de M. Edouard Duprez, d'après le livret italien de Somma, musique de M. Verdi, représenté au Théâtre-Lyrique en novembre 1869. Il était utile de faire connaître cette œuvre distinguée au public qui ne fréquente pas le Théâtre-Italien, autant toutefois que des chanteurs médiocres pouvaient la faire apprécier. (Voyez *il Ballo in maschera.*) Les morceaux que l'auditoire du Théâtre-Lyrique a le plus goûtés ont été d'abord l'allegro en *la* bémol, chanté par le duc Richard au premier acte; la ballade, la chanson du second acte; le duo avec Amalia, le trio et la prière en *mi* bémol mineur du troisième acte. Distribution : le duc Richard, Massy; Amalia, Mme Meillet; Oscar, Mlle Daram; Ulrica, Mme Borghèse; Renato, Lutz. La musique du *Ballo in maschera* est si nerveuse, si ex-

pressément scénique, qu'elle ne peut, sans perdre beaucoup de son expression, être détachée du texte sur lequel elle a été imaginée et écrite. Cet ouvrage a moins résisté à l'épreuve de la traduction que la *Traviata* et *Rigoletto* du même compositeur.

BANDITO (IL), opéra italien, musique de L. Boccaccio, représenté à Savigliano, en février 1872.

BANNIÈRE DU ROI (LA), opéra, musique de M. Mermet (Auguste), joué à Versailles en 1839.

BARBIER DE TROUVILLE (LE), opérette en un acte, paroles de M. Henri, musique de M. Charles Lecocq, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens en novembre 1871. Henri est le pseudonyme de M. Jaime. Il s'agit dans cette farce d'une demoiselle Caroline, qui a la passion du théâtre et se prépare à débuter dans le *Barbier de Trouville*, d'un amant jaloux, d'un bourgeois nommé Potard, à la recherche d'une cuisinière qui sache préparer un lapin aux confitures. La musique que nos artistes se donnent la peine d'écrire pour ces scènes burlesques leur est bien supérieure et forme avec elles un contraste bien singulier. M. Lecocq a écrit pour cette opérette une jolie valse et un boléro assez agréable.

BARIGEL (LE), opéra-comique, musique de M. Aug. de Pellaert, représenté à Bruxelles.

BEATA, opéra en un acte, musique de Moniuszko; représenté à Varsovie le 7 fév. 1872.

BEAU DUNOIS (LE), opérette en un acte, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Charles Lecocq; représentée au théâtre des Variétés le 13 avril 1870. Les fables gracieuses et poétiques de la mythologie ne suffisaient pas à l'appétit destructeur de nos faiseurs de pièces. La chevalerie devait avoir son tour, dussent nos gloires nationales s'amoindrir et se ternir; La Hire se transformer en Jocrisse, La Trémoille en Cassandre, Dunois en Cadet-Roussel! Après *Orphée aux enfers*, le *Sire de Framboisy;* après le *Sire*, *Croquefer* ou le *Dernier des paladins;* après *Croquefer*, les *Chevaliers de la Table ronde;* après les *Chevaliers*, les Jeanne d'Arc, les Dunois; et après toute cette suite de grands noms et de grandes choses, changés en pitres burlesques et en sarabandes grossières, l'étranger envahit notre sol; on a vu alors par qui les Jeanne d'Arc et les Dunois ont été remplacés. L'ennemi s'est retiré en gardant deux de nos provinces et en nous emportant cinq milliards. Dans la pièce jouée en 1870, trois mois avant la guerre, le brave La Hire contracte mariage, mais jure de ne le consommer qu'après avoir chassé les Anglais de Montargis. La Trémoille et Xaintrailles sont les témoins de son serment. Il confie la garde de sa femme à Dunois, qui abuse de la confiance de son ami pour faire sa cour. Il est accueilli; et La Hire, revenant sans avoir expulsé les Anglais, est trop heureux de voir son mariage cassé par le roi. En acceptant de pareils livrets, en les sollicitant même avec empressement, les compositeurs n'apprécient pas le tort qu'ils se font à eux-mêmes; à moins qu'ils ne recherchent le succès que par le scandale, l'excentricité et la drôlerie des situations, la flagornerie des instincts d'un certain public; en ce cas, il n'y a rien à leur dire, il n'y a qu'à les plaindre; mais mieux vaut encore les avertir. M. Charles Lecocq a du talent et il le gaspille sur des pièces ridicules et absolument mauvaises, dont le moindre inconvénient est celui d'entraîner la chute et l'oubli de ses partitions. Cet inconvénient a cependant son importance; car la musique de M. Lecocq est bien faite, mélodique, spirituelle, écrite avec une rare facilité. Je citerai, dans la partition du *Beau Dunois*, les couplets du rire, la chanson *O mon Lubin!* les couplets de La Hire : *Ami, je te la confie*, et un trio. Chanté ou plutôt joué par Dupuis, Kopp, Léonce, Mlles Aimée et Lucy Abel.

BLACK CROOK (THE), opéra-féerie en quatre actes, musique de MM. Jacobi et Fr. Clay, représenté à l'Alhambra de Londres en décembre 1872.

BOHÉMIENNE (LA), opéra en quatre actes et un prologue, livret de M. de Saint-Georges, musique de Balfe, représenté au Théâtre-Lyrique le 30 décembre 1870. Cet ouvrage était populaire et avait rendu célèbre le nom de Balfe en Angleterre depuis plus de vingt ans, lorsqu'on se décida à le faire connaître au public français. (Voyez dans le *Dictionnaire lyrique* la BOHÉMIENNE.) Les péripéties nombreuses et serrées de ce drame en décèlent l'origine; c'était primitivement un ballet de MM. de Saint-Georges et Mazillier, la *Gipsy*, dont MM. Benoist, Thomas et Marliani ont écrit la musique. Le lieu de l'action a été transporté d'Ecosse en Hongrie. Sarah d'Arnheim est une jeune fille qu'un Bohémien, nommé Trousse-Diable, a enlevée tout enfant à son père, riche seigneur hongrois. Elevée au milieu d'aventuriers, elle a inspiré

une passion qu'elle partage à un jeune soldat nommé Stenio, qui s'est engagé dans la troupe de Trousse-Diable pour ne pas servir l'empereur d'Autriche. La reine des Bohémiens, Mabb, jalouse de Sarah, s'efforce de la perdre. Elle lui fait porter un bijou volé à un seigneur de Crackentorp. La jeune fille est arrêtée, conduite devant le juge qui se trouve être le comte d'Arnheim. Dans son désespoir de ne pouvoir prouver son innocence, elle veut se tuer d'un coup de poignard. Le comte arrête son bras, et découvre à un signe particulier que Sarah est sa fille. Le prologue explique l'origine de cette cicatrice, dont Stenio a été l'auteur dans une circonstance où il a sauvé la vie à cette enfant. C'est une invention, à mon avis, très-hasardée, et qui a l'inconvénient d'un pléonasme dramatique. Sauver trois fois la vie à une jeune fille dans un opéra, c'est deux fois de trop. Cela n'est supportable que dans un ballet. La reine Mabb, en effet, jalouse du bonheur de Sarah qui va enfin épouser Stenio, rentré en grâce auprès de l'empereur et reconnu pour un noble gentilhomme, veut faire tuer la jeune fille par un de ses hommes. Trousse-Diable détourne l'arme et la balle va frapper la reine Mabb elle-même. Je passe sur la scène dans laquelle le comte veut faire épouser à sa fille Narcisse de Crackentorp. La pièce a beaucoup plu en Angleterre et a peu réussi à Paris; c'est la meilleure partition de Balfe. L'inspiration manque un peu d'originalité et de force, mais elle est brillante et facile. La partie vocale est bien traitée et l'instrumentation colorée. Quant à la nature des idées, elle se subordonne trop aux moyens dramatiques employés alors par Donizetti et même par Adolphe Adam. Ce dernier musicien, bien inférieur au compositeur anglais, a exercé sur lui une influence singulière, que l'on a remarquée surtout dans le *Puits d'amour* et dans l'*Etoile de Séville*. L'ouverture de la *Bohémienne* est fort bien écrite pour les instruments. Elle plaît aux amateurs d'une intelligence musicale moyenne. Les modulations y sont trop fréquentes. Je citerai de cet ouvrage le chœur des Bohémiens, la prière, dans le prologue; dans le premier acte, la marche du guet, la romance du rêve, le duo entre Stenio et Sarah; au deuxième acte, un bon quatuor et un duo de femmes; ensuite, un finale imité de Donizetti, et des soli de flûte et de violon pendant les entr'actes. L'opéra de la *Bohémienne* a été chanté par Monjauze, Lutz, Bacquié, Mlle Wertheimber et Brunet-Lafleur; dans une autre distribution, on a remarqué Coppel, Mlle Schrœder et Mme Dubois.

BORIS GODOUNOFF, opéra russe, musique de Mussorgski, représenté au théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg, en 1872.

BOSCAJUOLO (IL) [*le Forestier*], opéra, musique de Flotow, représenté au théâtre Scribe, de Turin, le 30 novembre 1872. C'est une traduction italienne du livret de l'opéra représenté en France sous le titre de l'*Ame en peine*. (Voyez ce mot.) Chanté par Minetti, Cuyas, Beretta, Mmes Pernin, Zenoni.

BOULE-DE-NEIGE, opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Nuitter et Tréfeu, musique de M. Jacques Offenbach, représenté sur le théâtre des Bouffes-Parisiens en décembre 1871. M. Offenbach tient absolument à faire sortir ses chansons du gosier des bêtes. Serait-ce pour punir la muse de ses résistances, ou pour mieux mystifier un public dont il a été pendant vingt ans l'enfant gâté? Nous avons eu le chien Barkouf, à l'Opéra-Comique, que Scudo appelait plaisamment une chiennerie en trois actes. Ici, c'est un ours, appelé Boule-de-Neige, qui est le héros de la pièce. Cet ours est le monarque imposé par le Grand Kan à un peuple ingouvernable et trop coutumier de révolutions. Cet ours, transformé en hospodar, signe de sa griffe les décrets les plus grotesques, sous l'injonction d'une dompteuse nommée Olga. Un vitrier réfractaire, amant de la dompteuse, se revêt de la peau d'un ours pour échapper aux sbires qui le pourchassent, et Boule-de-Neige est supplanté par lui. Le nom du premier ministre devrait servir de titre à la pièce. Il s'appelle Balabrelock. Le compositeur a formé sa partition de plusieurs morceaux de Barkouf et d'autres ouvrages de sa façon. On a remarqué la romance des Souvenirs, les couplets de la Muselière, la complainte de la grande Ourse, un quartetto et un sextuor syllabique. Cet ouvrage a été joué par Désiré, Berthelier, Montrouge, Edouard Georges, Duplessis, Mmes Peschard, Thierret, Bonelli et Nordet.

BOURSE OU LA VIE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de M. Galoppe d'Onquaire, musique de M. Charles Manry, joué aux Néothermes le 7 juillet 1856.

BRIGANDS (LES), opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Jacques Offenbach, représenté au théâtre des Variétés le 10 décembre 1869. Le brigand Falsacappa est informé que le prince de Grenade envoie

au prince de Mantoue sa fille qu'il doit épouser, et qu'une somme de trois millions doit être rapportée par l'ambassadeur chargé de cette mission. Il lui vient à l'esprit de substituer le portrait de sa fille à celui de la jeune princesse, et de se substituer aussi lui-même avec sa troupe au personnel de l'ambassade. On comprend les quiproquos et les drôleries qu'une telle situation amène. Au lieu des millions, dépensés par un caissier infidèle, Falsacappa ne trouve qu'une somme insignifiante. Le véritable ambassadeur survient, et le brigand payerait cher son stratagème, si le prince de Mantoue ne reconnaissait dans la fille du bandit une personne qui lui a sauvé la vie. Il en résulte que les brigands sont amnistiés et retournent à leurs nobles travaux. Le fond de ces pièces est, comme on le voit, pauvrement imaginé, et il semble que les auteurs comptent pour le succès sur les plus grotesques invraisemblances. Les détails accessoires sont si multipliés et si extravagants, que le spectateur se soucie d'ailleurs très-peu du canevas de l'intrigue. Je ne trouverais rien de compromettant pour l'art dans ces sortes de farces, si on les présentait comme telles pour l'amusement populaire, et si les moyens employés étaient en proportion avec le peu d'importance du genre. Mais quand on songe que l'exploitation de ce genre de spectacles est devenue une industrie très-lucrative, encouragée pendant vingt ans de mille manières par les fonctionnaires de l'Etat, qu'un compositeur a eu le courage d'écrire une partition de près de 400 pages, sur un livret comme celui des *Brigands*, il y a là de quoi faire faire des réflexions assez tristes sur les destinées de l'art musical et du goût dans notre propre pays, et sur la mauvaise influence que nous exerçons ailleurs. On a remarqué, dans le premier acte des *Brigands*, le chœur d'introduction avec le dialogue entre le faux ermite et les jeunes filles : *Bon ermite, ah! dis-nous vite, où nous conduis-tu? — Dans le sentier de la vertu*, etc.; les couplets de Falsacappa ; *Quel est celui qui par les plaines...?* et les couplets de Fiorella, la fille du bandit : *Au chapeau je porte une aigrette.* Le musicien se défiait donc de son poëte et le poëte de son musicien, puisque tous deux ont eu recours à deux détonations de revolver pour faire applaudir ces couplets. Du reste, M. Offenbach met tout en musique, mêmes les bottes des carabiniers. Dans le deuxième acte, le canon : *Soyez pitoyables et donnez du pain*, est le seul morceau qui ait quelque valeur musicale. Dans le duetto du notaire qui le suit, le musicien revient à son éternel rhythme de polka. Au troisième acte, je ne trouve à citer que le chœur de fête : l'*Aurore parait.* Les *Brigands* ont été joués par Dupuis, Kopp, Léonce, Blondelet, Lanjallais, Baron, Mlles Aimée, Zulma Bouffar, etc.

BRIGANDS (LES) [Voyez, dans le *Dictionnaire lyrique*, I MASNADIERI], opéra en quatre actes et sept tableaux, paroles françaises de M. Jules Ruelle, d'après le drame de Schiller, musique de Verdi, représenté au théâtre de l'Athénée le 3 février 1870. L'œuvre littéraire du poëte allemand, si vantée et si célèbre autrefois, est devenue presque illisible. Ses défauts, dont le moindre est celui de n'avoir pas le sens commun, ont éclipsé ses qualités. Mais ce sombre drame, rempli de déclamations, d'imprécations et d'horreurs, devait séduire M. Verdi. Un vieillard enfermé dans un cachot par son propre fils, deux frères ennemis mortels et rivaux ; l'un d'eux qui se fait chef de brigands pour faire régner la vertu sur la terre et punir le crime, qui tue sa fiancée et se poignarde ensuite, tels sont les personnages auxquels le compositeur fait chanter des cavatines, des duos et des ensembles. Malgré le peu d'intérêt qu'on prend à l'action de ce drame, et le malaise qu'on éprouve en voyant des situations perpétuellement sombres et monotones, on ne peut cependant s'empêcher de remarquer l'originalité de certains effets et l'expression forte de quelques passages de cette partition, et de divers procédés qui ont été reproduits dans *il Trovatore*, la *Traviata* et *Rigoletto.* L'introduction offre un très-beau solo de violoncelle, qui autrefois, à Londres, a obtenu un grand succès sous l'archet du violoncelliste Piatti ; le récit de Carlo ; l'air de François : *A quoi bon languir sur la terre?* Je citerai surtout la grande scène du second acte, dans laquelle Jenny Lind était admirable d'énergie, surtout lorsqu'elle s'écriait : *Carlo vive.* L'interprète de l'édition française, Mlle Marimon, a fait aussi de toute cette scène le morceau capital de l'ouvrage. Le chœur du dernier tableau de cet acte est fort original. Je rappellerai encore, dans le troisième acte, le chœur des brigands, et le beau trio du quatrième. L'opéra des *Brigands* a été chanté par Jourdan, Jamet, Arsandaux et Mlle Marimon.

BRIOCHES DU DOGE (LES), opérette, musique de M. Demarquette, jouée aux Folies-Bergère en mars 1872.

C

CALONICE, opéra-comique en un acte, paroles de M. Emile de Najac, musique de M. Ten-Brink, représenté au théâtre de l'Athénée le 19 mai 1870. La pièce, écrite en vers libres et imitée de la comédie de M. Verconsin, a pour sujet le conte si connu de la *Matrone d'Ephèse*. Le soldat a été remplacé par un petit joueur de flûte. La partition de M. Ten-Brink, compositeur lyonnais, a été très-travaillée et les développements en sont exagérés pour un petit acte. On a fait bon accueil au brindisi : *Vive l'amour et la jeunesse*, et au quinque final : *Pour sauver un vivant*. Chanté par Mlles Persini et Marie Biarini.

CAMOËNS, opéra italien, musique de Musoni, représenté à Naples au théâtre Mercadante le 19 septembre 1872. Chanté par Montanaro et Mme Suardi-Repetto.

CANARD A TROIS BECS (LE), opéra-bouffe en trois actes, paroles de M. Jules Moinaux, musique de M. Emile Jonas, représenté au théâtre des Folies-Dramatiques le 6 février 1869. Comment se fait-il que des auteurs perdent leur encre à écrire des farces qu'on n'aurait pas voulu jouer au siècle dernier sur les théâtres de la foire ? Comment des musiciens de talent les acceptent-ils ? C'est là un phénomène étrange, un des signes de ce temps. Je pense que mes lecteurs se contenteront de savoir que ce canard à trois becs était un volatile fort extraordinaire, auquel les Brabançons vouaient une sorte de culte superstitieux, parce qu'ils croyaient que, tant qu'il vivrait, les Espagnols ne reviendraient pas dans leur pays. Or, cette bête a disparu, et le bourgmestre, la garde civique, un capitaine de vaisseau qui ne s'est jamais embarqué, autre amiral suisse, sont sur pied pour conjurer les malheurs qui menacent leur patrie. Le capitaine part, mais ne s'embarque pas. En son absence, les galants montent à l'abordage de sa maison; lorsque le marin revient chez lui, on découvre le neveu d'un épicier qu'on prend pour le fils du duc d'Albe et qu'on fourre en prison. Quant au canard, un cuisinier libre-penseur l'a accommodé aux petits oignons. Voilà ce que tout le Paris mondain et dilettante a couru voir jouer pendant plusieurs mois. La musique associée à ce canard forme avec lui un accouplement bizarre. Elle a de la grâce, une certaine distinction relative ; elle est ingénieuse. Les motifs, sans être bien originaux, sont présentés sous une forme qui ne manque pas d'élégance. L'harmonie et l'orchestration décèlent une main expérimentée. Si ce n'était la bouffonnerie de l'exécution, on se serait cru à l'Opéra-Comique dans le voisinage d'Albert Grisar, moins toutefois la petite teinte de poésie que ce charmant compositeur mettait dans ses tableaux les plus familiers. Je citerai le duo d'amour et une jolie sérénade au deuxième acte, et dans le troisième un quatuor plein de brio et un rondo. Joué par Marcel, Milher, et Mlle Lovato.

CAPITANO NERO (IL), opéra italien, musique de Magotti, représenté à Bologne en mars 1872.

CAPTIF (LE), opéra allemand, musique de Lassen, chef d'orchestre; représenté à Weimar, en avril 1869, à l'occasion de la fête du grand-duc. On a apprécié le savoir et l'expérience du compositeur.

CAPTIVE (LA), opéra en trois actes, musique de M. Félicien David. Cet ouvrage a été mis en répétition au Théâtre-Lyrique. Les rôles devaient être créés par Monjauze et Mlle Saunier. Il fut retiré la veille de la première représentation. La partition gravée, qui devait paraître chez l'éditeur Bonoldi, n'a pas été mise en vente.

CATENA D'ADONE (LA), opéra italien, libretto d'Ottavio Nonsarelli, musique de Domenico Mazzochi; représenté à Rome en 1626. Partition imprimée à Venise, chez Al. Vircenti. (*Bibl. du Conserv. de Paris.*)

CATERINA DI GUISA, opéra italien, musique de Gandolfi, représenté à Catane, en mars 1872, avec succès.

CATERINA DI BELP, opéra italien en trois actes, musique de Giuseppe Bozzelli; représenté au théâtre Balbo, de Turin, le 4 juin 1872.

CENT VIERGES (**LES**), opéra-bouffe en trois actes, livret de Chivot, Duru et Clairville, musique de Ch. Lecocq; représenté pour la première fois sur le théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le 16 mars 1872. La donnée de la pièce est dans le goût du jour : situations scabreuses, scènes ultra-burlesques, absence de toute vraisemblance et de tout sentiment acceptable. Cent Anglais sont allés peupler une île, appelée l'*Ile-Verte*. Ils manquent de femmes et en font demander à l'amirauté, qui leur expédie cent vierges sur un navire. L'expédition s'égare et on n'en a aucune nouvelle; les Anglais renouvellent leur requête. On recrute à Londres une nouvelle cargaison et le navire fait voile pour l'Ile-Verte. Deux femmes mariées, Gabrielle et Mme Poulardot, s'imaginant faire une promenade en mer, sont montées sur le vaisseau, et leurs maris voient du rivage avec désespoir s'éloigner leurs chères moitiés. On relâche plusieurs fois en route et, lorsqu'on aborde à l'Ile-Verte, la cargaison ne compte plus que quatorze femmes au lieu de cent. Le gouverneur, sir Plupersonn, fait tirer les femmes au sort. Les deux maris, le duc Anatole de Quillenbois et Pomardot, qui s'étaient embarqués à la poursuite de leurs femmes, arrivent dans l'île et sont contraints de prendre des habits féminins. On les tire au sort et ils échoient à Plupersonn et à son secrétaire Brididick. Les quiproquos se multiplient et se prolongeraient indéfiniment, si la première cargaison des cent vierges n'arrivait enfin dans l'île, à la grande joie des colons. La musique de M. Lecocq est vive, élégante et scénique; l'instrumentation en est habile; nul doute que, si de meilleurs livrets lui étaient offerts, ce compositeur ne devînt un maître dans l'opérette bouffe. La valse chantée au deuxième acte est le meilleur morceau de la partition. Je signalerai encore une gigue, les couplets : *J'ai la tête romanesque*, la chanson : *Sans femme, l'homme n'est rien*, et le chœur des cent vierges. Chanté par M. D. Widmer, Charlier, Joly, Mmes Gentien et Delorme. Cette pièce a été jouée à Paris, sur le théâtre des Variétés, le 13 mai 1872, et y a obtenu beaucoup de succès.

CERERE PLACATA, opéra italien, musique de Jomelli, représenté en Italie en 1760 M. Gevaert a publié un air de soprano tiré de cet ouvrage : *Resta, o cara.*

CHAMBRE GOTHIQUE (**LA**), opéra-comique en un acte, paroles de Carmouche, musique de M. Victor Massé, joué aux Folies-Dramatiques en 1849.

CHEVALIERS DE TOLÈDE (**LES**), opéra-comique, paroles de M. H. Kirsch, musique de M. Michel, représenté au Théâtre-Royal de Liége en décembre 1872.

CHEVALIERS POUR RIRE (**LES**), bouffonnerie en un acte, musique d'Alfred Lagny, représentée au théâtre-concert de la Gaîté, en février 1872.

CHILPÉRICHOLE (**LA**), opérette en un acte et un prologue, arrangée par M. Louis Houssot, auteur de chansonnettes, représentée au café-concert de l'Alcazar en janvier 1869. La musique a été empruntée aux ouvrages de MM. Offenbach et Hervé, dont les scènes burlesques sont encore parodiées; c'est du grotesque à la deuxième puissance. Frédégonde et la Périchole se querellent à qui mieux mieux. Les pompiers de Nanterre dansent le quadrille Clodoche. Les droits des femmes sont proclamés dans certains couplets; une charcutière bas bleu y joue un rôle opportun. C'est bien là une revue de l'année 1869 ; l'image était fidèle.

CHRISTINE DE SUÈDE, drame allemand de G. Conrad, pseudonyme du prince Georges de Prusse, musique de Théodore Bradsky, représenté au National-Theater de Berlin en décembre 1872. La partition se compose d'une ouverture, de plusieurs entr'actes et fragments symphoniques.

CLAUDIA, opéra-séria, livret de Marcello, musique de Cagnoni, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, le 29 mai 1866, avec succès.

CLEF DU SECRÉTAIRE (**LA**), opéra-comique en un acte, livret de Mme Caroline Berton et Henri Boisseaux, musique de M. Charles Poisot, représenté à Paris le 19 mars 1853. Chanté par Mazeau, Nadaud, Mlles Dubois, Jouassain, Thomas.

CLUB DES FEMMES (**LE**), opérette en un acte, musique de Lhuillier, jouée au Château-des-Fleurs en 1846, et chantée par Mme Marie Cabel.

COFFRET DE SAINT-DOMINGUE (**LE**), opéra-comique en un acte, paroles d'Emile Deschamps, musique de Louis Clapisson, publié dans le *Magasin des demoiselles* en 1854.

COLPA DEL CUORE (**LA**), opéra italien,

musique de Cortesi, représenté au Teatro-Regio, de Turin, en mars 1872.

CONTARINI, opéra, musique de M. Pierson, représenté à Hambourg le 16 avril 1872.

CONTE DI MONTREAL (IL), opéra italien, musique de Gandolfi, représenté à Gênes en mars 1872.

CONTES BLEUS (LES), opéra-comique en trois actes, livret de Lockroy et Cogniard, musique d'Albert Grisar; ouvrage posthume et inédit.

CONTE VERDE (IL), opéra italien, musique de Libani, représenté à Rome en 1872.

CONTESSA D'ALTENBERG (LA), opéra italien, musique de G. Rossi, représenté à Borgo-San-Donnino, près de Parme, le 4 octobre 1871.

CONTI SENZA L'OSTE (I) [*Compter sans son hôte*], opéra italien, musique de Tacchinardi, représenté à Florence, au Teatro-Nuovo, le 22 octobre 1872. Cet ouvrage a été bien accueilli.

CONVIVE DE PIERRE (LE) [*Don Juan*], opéra russe, livret de Pouschkine, musique de Dargomirschky; représenté au théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg, le 28 février 1872. Cet ouvrage était resté inachevé. M. Kuï a écrit le prélude, et M. Rimsky-Korsakoff a instrumenté la partition. La musique de Dargomirschky a paru manquer d'inspiration, et appartenir au genre si vanté de la nouvelle école allemande. Cet ouvrage n'a pas réussi.

CORDONNIER DE STRASBOURG (LE), opérette en un acte, musique d'Otto Wernhard, représentée à Vienne le 19 octobre 1871. Otto Wernhard est le pseudonyme du duc régnant de Saxe-Cobourg-Gotha, grand amateur de musique, l'auteur de *Santa-Chiara*, représentée à l'Opéra, et de plusieurs autres ouvrages.

CORSAIRE NOIR (LE), opéra-bouffe en trois actes, livret et musique de J. Offenbach; représenté à Vienne, au théâtre An-der-Wien, le 21 septembre 1872. Le sujet est banal. Une sorte de fantoche, le Corsaire noir, fait trembler de peur un bon bourgeois nommé Lambrequin; les amants des deux nièces du bonhomme exploitent à leur profit ses terreurs. C'est une série de travestissements et de trucs qui forme la pièce. La musique ne vaut ni plus ni moins que les autres ouvrages du compositeur. Les Viennois lui ont fait un bon accueil; ils ont applaudi les couplets de Suzanne au premier acte, et son air au second; la valse de Marinette et la barcarolle du troisième acte. Chanté par Swoboda, Mme Geistinger et Mlle Mila Rœder.

COSTANZA DI FRANCAVILLA, opéra italien, musique de ***, représenté à Cagliari, au Teatro-Civico, en février 1872.

COUPE ENCHANTÉE (LA), opéra-comique en deux actes, musique de Th. Radoux; représenté au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le 16 janvier 1872. On a reproché à cet ouvrage de manquer de caractère dramatique, M. Radoux, directeur du conservatoire de Liége, a été plus heureux comme compositeur de musique sacrée.

COUR DU ROI PÉTAUD (LA), opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Adolphe Jaime et Philippe Gille, musique de M. Leo Delibes, représenté au theâtre des Variétés le 24 avril 1869. Il est à remarquer qu'à l'époque même de la première Révolution française, on n'a pas joué de pièces dans lesquelles les rois, les princes et les sommités sociales aient été l'objet d'un plus grand mépris, de la plus bouffonne dérision que dans celles qu'on a fait représenter à Paris pendant les dernières années du second Empire, et particulièrement en 1867, 1868 et 1869. Le roi Pétaud VIII vient d'être battu par son voisin, le tyran Alexibus. Après un combat dans lequel il a perdu sa couronne, il arrive sur la scène, en disant *qu'il n'est pas fâché d'avoir vu ça!...* Les favoris s'appellent Volteface, Zéro, etc.; la princesse héréditaire s'appelle Girandole; c'est elle qui, fiancée au fils d'Alexibus, a été élevée comme une Agnès, et dont son fiancé Léo s'efforce de se faire aimer en se déguisant en berger d'Arcadie. La musique écrite sur cette pièce est gracieuse, vive et ingénieuse; on a remarqué le duo du troisième acte, et une mélodie chantée par Léo derrière la statue de l'Amour. Joué par Grenier, Léonce, Christian, Destombe; Mlles Zulma Bouffar et Aimée.

COUSIN DE BRÊME (LE), opérette, musique d'Adolphe Mohr, livret tiré de Kœrner, représenté au Stadtheater de Hambourg en mars 1872.

CRUCHE CASSÉE (LA), opéra-comique en un acte et en vers, paroles de MM. Hippolyte Lucas et Emile Abraham, musique de M. Emile Pessard, représenté à l'Opéra-Co-

mique en février 1870. Tous les genres sont bons, sauf le genre ennuyeux. Une dame sentimentale ne consent à donner sa main à un vieux soupirant qu'à la condition qu'il lui fera voir un exemple d'amour vrai et désintéressé. Un villageois est amoureux d'une charmante fille que courtise un riche rival; un vieil oncle avare s'oppose au bonheur des jeunes gens; une scène d'amour a lieu près de la fontaine où la jeune paysanne vient emplir sa cruche. Mme Dorothée assiste à l'entrevue, et peut se convaincre que l'amour sincère existe encore. L'épisode de la cruche cassée sert de prétexte au titre de la pièce. Mme Dorothée dote les paysans, et un double mariage a lieu. Il n'y a pas d'autre rapport avec la toile célèbre du peintre Greuze qu'un titre pris au hasard. Tels sont les livrets qu'on réserve aux anciens pensionnaires de Rome. M. Pessard a écrit sur cette baliverne une musique agréable; l'ouverture a un caractère archaïque; on a remarqué un duo et une romance. Chanté par Leroy, Bernard, Lignel, Mlle Moisset et Mme Révilly.

D

DAME KOBOLD, opéra-comique en trois actes, musique de M. Joachim Raff, représenté à Weimar, le 9 avril 1870, pour la fête de S. A. la grande-duchesse; c'est l'œuvre d'un musicien de mérite.

DANS LA FORÊT, opéra-comique en un acte, livret de M. Ruelle, musique de M. Constantin, représenté au théâtre de l'Athénée en décembre 1872. C'est un lever de rideau sans grande importance. Pour éviter un mariage qu'on lui propose, un jeune gentilhomme se dérobe à toute société et cherche la solitude dans les bois. Il rencontre dans ses courses une hamadryade qui fait impression sur son cœur; il en devient amoureux et cette nymphe n'est autre que la jeune personne qu'on voulait lui faire épouser. La musique a paru peu en harmonie avec la simplicité du livret. Elle a trop de solennité et de sonorité; on a remarqué le quatuor et une romance de soprano. Chanté par Lefebvre, Troy et Mlle Marietti.

DARK DIAMOND (THE) [*le Diamant noir*], opéra-comique en trois actes, musique d'Adolphe Adam; représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1833.

DAVIDE RIZZIO, opéra italien, musique de M. Canepa, représenté au théâtre Careano de Milan en novembre 1872.

DÉA, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Cormon et Michel Carré, musique de M. Jules Cohen, représenté à l'Opéra-Comique le 30 avril 1870. La donnée de la pièce rappelle, par son invraisemblance et sa sentimentalité, les sujets qu'affectionnaient nos pères au commencement de ce siècle. Une pauvre Péruvienne pleure depuis plusieurs années sa fille enlevée par des Indiens. Son fils se rend chaque année dans les tribus indiennes et tente d'y découvrir sa sœur. Il fait la rencontre d'un naturaliste français, qui a été délivré de grands dangers par une jeune indigène. Le Péruvien croit reconnaître en elle sa sœur et en envoie porter la nouvelle à sa mère par le naturaliste. Mais Fernand et Déa s'aperçoivent qu'ils se sont mépris, qu'aucun lieu de parenté n'existe entre eux, et ils conçoivent l'un pour l'autre l'amour le plus tendre. Dans la crainte cependant que la mère ne succombe à une déception cruelle, Déa consent à passer pour sa fille et Fernand va s'éloigner, voyager, oublier son amour, laisser celle qu'il aime épouser le voyageur français. Mais heureusement, la mère surprend leur secret et consent à leur bonheur; la botanique consolera le naturaliste. La partition de M. Jules Cohen a été écrite avec beaucoup de soin et de goût; on y a relevé plusieurs réminiscences de la musique d'Auber et de Félicien David. L'introduction et l'air de ténor : *Sur les flots bleus de l'Amazone*, ont une couleur poétique; l'entr'acte est finement orchestré; on a remarqué dans le deuxième acte un joli trio, une valse et un bon duo dramatique. Cet ouvrage a servi aux débuts de Mlle Zina Dalti; les autres rôles ont été tenus par Leroy, Barré et Mme Ugalde.

DEMETRIO, opéra italien, livret de Métastase, musique d'Angelo Tarchi, représenté à Milan en 1788. Cet ouvrage est le même que l'*Antioco* (voyez page 43). M. Gevaert a publié dans les *Gloires de l'Italie* le duetto de

Cleonice et d'Alceste, écrit pour deux soprani : *Mille volte, mio tesoro, se ti dissi che t'adoro.* L'adagio en est agréable ; mais l'allegro est sans intérêt. La forme du canon, qui produit des effets de voix charmants et que Tarchi employait avec une grande souplesse, est certainement le seul titre qui recommande ses ouvrages.

DÉMON (LE), opéra, musique d'Antoine Rubinstein, représenté à Saint-Pétersbourg.

DERNIÈRE BATAILLE (LA), opérette en un acte, musique de M. Félix Godefroid, jouée dans les salons en 1861.

DERNIER DES SORCIERS (LE), opéra allemand, musique de Mme Pauline Viardot; représenté sur le théâtre de Weimar, en avril 1869, à l'occasion de la fête du grand-duc; la célèbre cantatrice a reçu des personnes de la cour les éloges qu'elle désirait obtenir comme compositeur de musique.

DERNIER JOUR DE POMPÉI (LE), opéra en quatre actes et cinq tableaux, livret de MM. Nuitter et Beaumont, musique de M. Victorin Joncières, représenté au Théâtre-Lyrique le 21 septembre 1869. Ce sujet a été traité plusieurs fois à la scène, et les épisodes du roman de Bulwer Lytton ont servi à plus d'un auteur, non-seulement à propos de Pompéi et d'Herculanum, mais presque chaque fois qu'il a été question d'une ville embrasée ou d'un palais en flammes. Seulement, dans ce livret-ci, les auteurs ont perdu *le filet qui sert à les lier.* Il en est résulté une suite de scènes décousues, des personnages peu caractérisés et une action languissante ; une meilleure musique aurait triomphé difficilement d'un aussi mauvais poëme. Au premier acte, après une scène où les gladiateurs jouent un rôle épisodique, Hermès arrache une jeune esclave, nommée Nydia, à la brutalité de son maître, le gladiateur Milon, et la lui achète. Nydia témoigne sa reconnaissance à son nouveau maître et devient immédiatement éprise de lui, ce qui n'est pas invraisemblable, mais blesse les mœurs de l'art dramatique. L'auteur qui commet cette faute ne comprend donc pas que le public ne s'intéresse à une passion qu'autant qu'elle est suffisamment préparée, amenée, fortifiée dans un cœur honnête, c'est-à-dire capable de la ressentir et de la contenir surtout dans de justes réserves. Enfin, en quatre vers de récitatif, et séance tenante, voilà Nydia jalouse d'Ione, amante d'Hermès. On célèbre les fêtes d'Isis, la bonne déesse. Païens et chrétiens sont en présence. Le prêtre Pythéas apostrophe Diophas, nouveau converti au christianisme, et excite contre lui la fureur populaire. Diophas renverse l'idole. Le peuple, effrayé d'une telle audace et en proie à une terreur superstitieuse, s'enfuit. Pythéas jure de punir Diophas. Il est distrait de sa vengeance à la vue d'Ione qu'il aime en secret. Hermès arrive au rendez-vous et chante avec Ione un duo d'amour. Nydia les voit, tombe accablée de douleur sur les marches du temple. Pythéas comprend qu'il peut trouver en elle un instrument de sa vengeance. Dans le deuxième acte, une sorcière, la Saga, prédit la destinée de Pompéi et se livre à des incantations. Ione et Hermès, au milieu de la tempête qui mugit au dehors, viennent lui demander asile et la consulter sur leur sort. La Saga leur annonce les plus grands malheurs ; Ione s'en effraye et Hermès se raille de la sorcière qui les poursuit de ses imprécations. Pythéas a assisté caché à cette scène ; voilà la troisième fois que cela lui arrive ; c'est trop de deux. Il prend en main la cause de la sorcière méprisée, et obtient de celle-ci un breuvage qui rendra son rival fou et débile; ensuite a lieu une orgie en l'honneur de Vesta. Diomède, bien nommé, parle ainsi aux convives réunis :

Voici venir un mets que je vous recommande,
Des murènes ! Dans mes viviers
Pour les nourrir trois mois,
Je leur ai fait jeter
Dix esclaves gaulois.
(*On apporte solennellement les murènes.*)

Il me semble que M. Jourdain n'avait pas tort de s'étonner de ce que tout ce qui n'est point prose est vers. Voici un échantillon du poëme du dernier jour de Pompéi qui est l'idéal entrevu par le bourgeois de Molière. Le musicien n'en a pas moins écrit une marche bien contre-pointée pour l'entrée des murènes, et l'a fait suivre d'un chœur agréable, appelé dans l'ouvrage *Chœur des gourmets.* Mais on a donc perdu toute espèce de goût artistique et littéraire dans notre malheureux pays ? Qui pourrait prêter l'oreille à la plus jolie musique et en même temps habituer son esprit et ses nerfs au repas de ces espèces d'anthropophages ? Après que les dix esclaves gaulois ont été mangés, on danse et on tire une loterie. Pythéas arrête Nydia qui porte à Hermès des tablettes d'Ione. Il lui dit qu'il a deviné son amour pour son maître. Il excite sa jalousie, et finit par lui faire accepter le philtre préparé par les mains de la sorcière, et qui doit la faire triompher de

sa rivale. Elle le verse à Hermès dans la scène suivante. Il produit un effet instantané. Hermès, il est vrai, oublie Ione et donne des marques de tendresses à Nydia; mais il a perdu la raison. Pendant ce temps, Ione attend son amant dans le bosquet de Cybèle; pourquoi pas Cythère ? Pythéas donne à deux esclaves noirs l'ordre d'enlever Ione et de la transporter dans sa maison des champs. Diophas se présente; le prêtre d'Isis cherche à le ramener au culte des idoles par les promesses de l'ambition et les séductions de la volupté. Diophas résiste à tout, et Pythéas dans sa fureur le frappe de deux coups de stylet pendant qu'on voit les esclaves enlever Ione. Hermès paraît, toujours sous le charme du philtre. Pythéas l'accuse du meurtre qu'il a lui-même commis; le malheureux est hors d'état de se justifier. Il succombe sous la vindicte publique et, malgré les efforts de Nydia, il est condamné à mort par le préteur; ainsi finit le quatrième acte. Les auteurs ont eu le tort de faire commencer le quatrième acte par un chœur sur les mots : *A mort;* une œuvre dramatique ne comporte jamais ces répétitions, séparées par un entr'acte. Nydia s'introduit dans la prison où Hermès a été jeté. En vain elle veut se faire reconnaître; en vain le peuple au dehors réclame que le coupable soit livré aux lions du cirque : Hermès ne parle que de se couronner de fleurs. Ione, qui s'est rendue libre, entre en scène. Nydia, renonçant à ses propres efforts, traîne Hermès devant Ione, espérant que sa vue et sa voix lui feront reprendre l'usage de la raison; c'est ce qui arrive en effet. Pythéas à son tour est démasqué et convaincu. Il résiste inutilement; il est maudit par tous. Un tremblement de terre se déclare; des flammes envahissent le théâtre. Pythéas est renversé par la chute d'une colonne, une symphonie descriptive succède; elle doit exprimer l'éruption du Vésuve. Lorsque les nuages se dissipent, on voit en pleine mer, sur une barque, Nydia, Hermès et Ione; les deux amants sont endormis. Ici commence une scène fort belle, la meilleure des trois derniers actes. Nydia fait ses adieux à la vie; elle a sauvé Hermès et Ione. Elle ne peut supporter la vue de leur bonheur, qui cependant a été son œuvre, et, après avoir longtemps contemplé celui qui est l'objet de sa passion fatale, l'infortunée se précipite dans les flots. Cette scène a un caractère de simplicité antique qui aurait décidé du succès de l'ouvrage, si le reste du livret y eût répondu. M. Joncières a eu la main malheureuse; mais il prendra sa revanche s'il consent à entrer dans la voie qui lui est propre, d'abord, et s'il ne fait pas traîner à sa muse, plus gracieuse que tragique, un si lourd boulet. L'introduction est pleine d'entrain et de verve. Le style et la liaison des idées ne laisseraient rien à désirer, si on n'y remarquait pas de nombreuses réminiscences des opéras d'Hérold, en particulier de *Zampa*. Les procédés de composition sont identiques. La scène de l'achat de l'esclave, la romance de Nydia : *C'est toi dont la clémence*, ont un bon sentiment; mais l'expression n'en est pas assez forte pour un grand opéra. La scène de l'Opéra-Comique et les livrets qui lui conviennent, voilà quel devrait être l'objectif de M. Joncières. Je ne sais s'il brillerait là au premier rang, mais, à coup sûr, il occuperait dignement le second. La marche des prêtres d'Isis a de la chaleur, de l'ampleur. Quant à la couleur de l'orchestration, elle se rattache à la manière de Wagner et n'ajoute rien à l'effet. Le morceau d'ensemble : *Quelle audace inouïe*, qui procède par imitations à l'octave, est ultra-classique et n'en est pas moins un des passages les mieux réussis de l'ouvrage. Le style, cette qualité si rare, semble naturel à M. Joncières. Il donne même à quelques morceaux les apparences du plagiat, comme par exemple à la grande scène dans laquelle Diophas brave les sectateurs d'Isis; dans d'autres endroits, le musicien cherche, au contraire, des effets étranges, comme dans le chœur : *Voici les jours fêtés*, sur des quintes à la pédale, et n'arrive qu'à offenser l'oreille. Le duo qui termine le premier acte est poétique et mélodieux. Là aussi quelques réminiscences de la musique de M. Gounod; cet acte est bien supérieur aux autres. Le deuxième débute chez la Saga (la sorcière). La scène fantastique est faible; toutes ces septièmes diminuées, employées de diverses manières, ne produisent plus d'effet, tant le procédé est usé. Dans le trio qui suit, au milieu de souvenirs de l'*Herculanum* de M. Félicien David, on distingue une jolie phrase : *Nulle autre femme*. J'ai parlé plus haut du *Chœur des gourmets*. Le premier allegretto du ballet est fort gracieux. M. Victorin Joncières écrit avec élégance et facilité la musique de danse. Je signalerai la romance d'Ione qui ouvre le troisième acte; la pensée en est soutenue; c'est un cantabile suave et bien écrit pour la voix; en général, les morceaux du *Dernier jour de Pompéi* sont courts et ont à peine les proportions des morceaux d'opéra-comique: le motif du

chœur de femmes n'a rien de neuf, mais il est bien présenté et bien accompagné ; le finale a de la véhémence, mais pourquoi se termine-t-il par une strette à l'unisson, à la manière de la nouvelle école italienne inaugurée par M. Verdi? Il n'y manque que le cornet à pistons, l'hôte assidu de la *Traviata*, qui suit le chant comme un barbet suit son maître. Le commencement du quatrième acte offre une réminiscence du *Pré aux Clercs*. Le morceau d'ensemble : *Muet d'horreur et de surprise*, est pathétique ; l'éruption du Vésuve, dont on s'est beaucoup moqué à la représentation, à cause de l'insuffisance des décors, comme on s'est amusé autrefois de la fameuse mer Rouge du *Mosè*, a fourni à l'auteur l'occasion qu'il semble rechercher, d'écrire une symphonie. Il y a sans doute plusieurs banalités harmoniques ; mais elle est bien écrite et dans le caractère dramatique du sujet. Quant à la scène de la barque, il me semble qu'il était inutile de chercher à imiter le bruit de la rame, ou de la vague, ou de je ne sais quoi, par des quintes dissonantes. M. Joncières, qui a beaucoup de talent, peut sans se faire tort laisser ces enfantillages aux musiciens qui se défient de la fécondité de leur imagination. La dernière scène, dans laquelle Nydia fait ses adieux à la vie, est touchante et poétique. Le *Dernier jour de Pompéi* ne pouvait pas réussir ; mais le compositeur a donné de son mérite une preuve suffisante pour qu'on lui confie à l'Opéra-Comique un poëme de demi-caractère. Sur ce terrain, il peut faire honneur à l'école française. Le *Dernier jour de Pompéi* a eu pour interprètes principaux : Massy, Bacquié, Grignon, Mmes Schrœder, Wercken, Alice Ducasse, Borghèse.

DEUX BILLETS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Florian, musique de M. F. Poise, représenté au théâtre de l'Athénée le 19 février 1870. L'arlequinade de Florian a été bien comprise par le musicien. On sait que le genre des pièces écrites par le Théocrite de Sceaux est tempéré, et que son arlequin ne ressemble en rien à celui de la *Commedia dell' arte* ; autant ce dernier est vif, insolent, égoïste, sensuel, malicieux et faiseur de mauvais tours, autant l'autre est doux, amoureux pour de bon, sensible, crédule et bon enfant. C'est pourquoi on a eu tort de changer les noms des acteurs de cette comédie des *Deux billets*, et de substituer aux dénominations d'Arlequin et de Scapin celles de Mezzetin et de Scaramouche. Pauvre Arlequin! il fait tour à tour sourire et pleurer lorsqu'il se laisse enlever le billet d'Argentine, faute qu'il paye chèrement par sa brouille avec sa maîtresse ; puis encore son billet de loterie qui lui faisait gagner 30,000 livres ; et ce n'est pas ce dernier qu'il regrette le plus. La gentillesse d'Argentine, sa ruse et sa tendresse pour le pauvre Arlequin donnent lieu à des scènes fort agréables. Monsigny, dont la sensibilité égalait celle de Florian, aurait fait un petit chef-d'œuvre de ce livret, bien simple, bien dénué d'action, mais d'un sentiment vrai à travers l'affabulation et la couleur de convention propre à la fin du XVIIIe siècle. M. Poise a écrit une assez jolie partition sur ce sujet. On a remarqué la romance d'Argentine : *Depuis longtemps, je t'aime* ; le trio : *Je l'avais dans ma poche* ; le duo entre Mezzetin et Argentine : *Je t'aime*, et enfin le trio final. Chanté par Soto, Barnolt et Mlle Persini.

DEUX BILLETS (LES), opéra-comique en un acte, paroles de Florian, musique de M. Adolphe Blanc, représenté dans la salle Herz et dans la salle Pleyel en avril 1868. Cette pièce, à trois personnages, fait partie des arlequinades dans lesquelles l'ancien page du duc de Penthièvre a plutôt roucoulé ses propres sentiments qu'il ne s'est inspiré des lazzi vifs et spirituels des personnages de la comédie italienne ; c'est tout autre chose, et cela est charmant. Pour mettre en musique cette jolie pièce, il fallait du goût, de la finesse et de la sensibilité. L'auteur en a donné des marques dans sa partition dont l'éditeur Escudier a donné une édition. On a remarqué l'air de ténor : *Aux jours de goguette, ma fortune est faite*, et le duo entre Argentine et Arlequin. Chanté par Laurent, Lepers et Mlle Derasse.

DEUX DISTRAITS (LES), opéra-comique en trois actes, paroles et musique de M. Antoine de Kontski, représenté pour la première fois à Londres, à Saint-Georges-Hall, en 1872. On a remarqué la romance chantée par Mme Conneau : *O doux ami*, le duo comique : *Ah! monsieur du recrutement*, et le quatuor scénique : *Ah! ma fille! quel malheur pour un père*. Je ne puis parler *de auditu* que de la marche triomphale pour musique militaire, que l'auteur m'a fait entendre au piano, et qui m'a paru brillante, pleine de mouvement et d'une harmonie riche et variée.

DEUX REINES DE FRANCE (LES), drame

en quatre actes, de M. Ernest Legouvé, musique de M. Charles Gounod, représenté au Théâtre-Italien le 27 novembre 1872. Cette pièce devait être représentée en 1865. L'auteur, ayant étudié consciencieusement son sujet, a donné à la lutte engagée entre le roi de France, Philippe-Auguste, et le pape Innocent III, le véritable caractère que l'histoire impartiale lui attribue.

« On est habitué à voir, écrit M. Legouvé, dans cette lutte entre Philippe et Innocent, la rivalité de deux puissances temporelles; aux yeux de beaucoup de lecteurs, l'interdit n'est, dans la main du pape, qu'une arme politique, un instrument de domination. Philippe représente l'indépendance de la France; Imnocent, l'ambition papale. Son seul but est l'abaissement de la couronne devant la tiare. La lecture attentive des lettres d'Innocent m'a convaincu de l'inexactitude de cette opinion. Cette longue correspondance est un monument d'équité, d'humanité, de patience, de douceur; le pape défend évangéliquement la plus évangélique des causes; ce n'est qu'après de longues années de supplications et de remontrances paternelles qu'il se décide à lancer l'excommunication; et si le moyen qu'il emploie est excessif, et même, selon moi, inique, il ne combat pas du moins pour le pouvoir, il combat pour le droit. »

Les politiques du régime impérial s'effarouchèrent de certains vers inspirés au poëte; et prenant prétexte d'une tirade satirique sur les impôts, interdirent la représentation des *Deux reines*, tandis qu'ils encourageaient de toutes les manières les pièces immorales de M. Offenbach, la *Belle Hélène*, la *Grande-duchesse de Gérolstein*, et *tutti quanti*. Il n'entre pas dans le plan de cet ouvrage d'analyser ce drame. Il a obtenu un certain succès, quoique les circonstances fussent peu favorables. Plusieurs scènes ont été trouvées belles et d'autres trop familières. L'introduction de morceaux de musique dans ce drame historique aurait pu être très-heureuse si, d'une part, on leur eût fait une part plus large et ménagé des développements dignes d'un aussi grand sujet historique, et si, d'autre part, le compositeur s'était montré mieux inspiré. Ce n'est pas que le nombre de morceaux ne fût suffisant; il y en a onze ou douze; mais l'ensemble en est terne, les idées pauvres et languissantes. La scène de la bénédiction du temple, air de basse : *O toi que l'univers ne peut pas contenir*, est une sorte d'hymne religieux qui a du caractère; les chœurs des femmes danoises de la suite d'Ingelburge et des Françaises, compagnes d'Agnès de Méranie, sont manqués. Il y avait là une occasion d'obtenir des effets intéressants et variés. M. Gounod a préféré donner une imitation de son chœur des Sabéennes, dans la *Reine de Saba*; c'est monotone et froid. Quant à la *Bataille des vins*, l'idée en était originale; l'exécution n'y a pas répondu; le changement ingénieux des rhythmes, les modulations, les intentions, une instrumentation très-intelligente et d'une science consommée, tout a été mis en œuvre; et, cependant, il n'y a dans ce long intermède aucun entrain, aucune trace de cette franche gaieté gauloise qui eût été si bien à sa place. Le chœur des pèlerins n'a rien de saillant; la meilleure scène est celle de l'interdit; la phrase d'Ingelburge : *Depuis dix jours, j'erre de ville en ville*, est touchante; le finale, dans lequel le peuple supplie le roi de céder à l'autorité religieuse, offre des fragments qui révèlent le compositeur dramatique; et cependant il est resté au-dessous des sentiments qu'il avait à exprimer. Telle qu'elle est, la pièce de M. Legouvé est très-intéressante, et, pour ma part, je serais heureux de voir ce genre nouveau dans notre pays se faire une place sur nos scènes lyriques. Weber, Beethoven, Meyerbeer, pour ne citer que les plus célèbres, ont trouvé pour des tragédies et des drames de magnifiques inspirations. Je désire voir nos musiciens imiter leur exemple, quand ce ne serait que pour échapper à la mauvaise influence des livrets d'opérettes bouffonnes et ultra-burlesques, dénuées de tout esprit et de tout sentiment. Les *Deux reines de France* ont eu pour interprètes Mmes Dica-Petit et Tholer (Ingelburge et Agnès); les autres rôles de Philippe-Auguste, du comte de Landresse, du cardinal, du comte de Nevers, ont été joués par Brésil, Berton père, Dupont-Vernon et Debray. Le rôle de l'évêque a été chanté par Colonnese; celui du Jongleur, par Lutz.

DICHLER EN ZIJN DROOMBEELD (DER), [*le Poëte et sa vision*], opéra belge, livret de Henri Conscience, musique de M. Charles Miry, exécuté dans la salle Marugg, à Bruxelles, en décembre 1872.

DIE PILGER (*les Pèlerins*), opérette allemande en trois actes, musique de Max Wolff, représentée à Vienne, au théâtre An-der-Wien, le 6 septembre 1872.

DIEM LA ZINGARA, opéra italien, musique d'Emilio Bozzano, représenté avec succès le 20 juin, au théâtre Doria de Gênes en 1872.

DIFFA (LA), opéra-bouffe en trois actes, musique d'Albert Grand, représenté à Oran le 24 février 1872. Le sujet est algérien ; cet ouvrage a obtenu un succès local.

DIMANCHE ET LUNDI, opéra-comique en un acte, livret de M. Henri Gillet, musique de M. Deslandres, représenté au théâtre de l'Athénée le 21 octobre 1872. Le livret est une paysannerie agréable. Elle est un peu invraisemblable, puisqu'on fait accroire à une villageoise qu'elle a dormi quarante-huit heures. La musique est gracieuse, spirituelle et bien appropriée aux situations de la pièce. Il serait à souhaiter que les opéras-comiques en un acte et les opérettes restassent dans la mesure que les auteurs ont observée dans ce petit ouvrage qui n'est pas un chef-d'œuvre assurément, mais qu'on entend avec plaisir. Le public a fait répéter une chanson à boire, et a fait bon accueil aux autres morceaux de la partition.

DIVA (LA), opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Jacques Offenbach, représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens le 22 mars 1869. Les auteurs ont dédié leur ouvrage à Hortense Schneider, laquelle, dit-on, a inspiré la pièce. Chacun choisit son Egérie suivant son goût. Cette Diva est une des quinze demoiselles qui font l'ornement d'un des magasins de Paris. Elle s'appelle d'abord Jeanne Bernard, et est sur le point de se marier ; son prétendu ne se présentant point pour la conduire à la mairie, elle se décide à aborder la carrière du théâtre ; elle devient une actrice célèbre, et voit défiler à ses pieds ducs, marquis et financiers. Tout se termine comme d'usage, par un souper et une bacchanale dans laquelle on danse :

Le pas sans rival
Le pas sans pareil,
Le joli pas du lézard au soleil.

La musique est bien appropriée à un tel livret ; c'est une suite de petites phrases hachées menu, dépourvues de toute originalité. Lorsqu'un motif se présente sous la plume du compositeur, il le répète à satiété ; et ce motif n'en est un que sous le rapport du rhythme ; ce n'est de la musique que dans le sens le plus abaissé du mot. En me plaçant à ce point de vue restreint, je signalerai le duo : *Je suis l'ami de Raphaël*, le duo des aides de camp du duc de Gérolstein : *Nous avons vu l'Observatoire*, la valse chantée par la Diva, le chœur des huit jeunes filles travesties en clairons. Il y a dans cette partition un fort joli duetto : *Tu la connais, ma douce maîtresse, la blonde Lischen ;* c'est une tyrolienne populaire en Alsace, dont la mélodie poétique a été déshonorée par le contact impur de la muse grossière qui s'éternise sur nos théâtres depuis vingt ans. Les principaux interprètes de la *Diva* ont été : Désiré, Hamburger, Bonnet, Mmes Schneider, Thierret, Bonelli.

DJAMILEH, opéra-comique en un acte, paroles de M. Louis Gallet, musique de M. Georges Bizet, représenté à l'Opéra-Comique le 22 mai 1872. La donnée du livret, tirée d'un poëme d'Alfred de Musset, *Namouna*, n'était pas favorable à la musique. C'est la destinée de tous les livrets empruntés à ce poëte, le moins naturel de tous les poëtes, malgré le matérialisme qui fait le fond de ses affabulations. L'art dramatique en général, la musique dramatique surtout ne peuvent se passer des sentiments de la nature humaine, et, quelque dissimulés et déguisés qu'ils soient par une mauvaise prose ou de mauvais vers, ils suffisent souvent à inspirer le musicien et, dans tous les cas, ils donnent un certain intérêt à la pièce. MM. Louis Gallet et Bizet auront été sans doute amenés, par l'accueil fait à leur œuvre collective, à réfléchir sur ses défauts et à modifier leur itinéraire. Que peut avoir d'intéressant ce jeune Égyptien, Haroun, qui change de maîtresse, c'est-à-dire d'esclave, chaque mois, qui est sceptique, énervé, en un mot qui possède les qualités morales et physiques de ce qu'on appelle sur le boulevard « un petit crevé ? » Djamileh, sa dernière esclave, le juge plus favorablement et, au moment de recevoir son congé, elle conçoit pour lui une passion que je peux à juste titre qualifier d'insensée. Haroun ne la renvoie pas moins. La jeune personne tient bon et obtient du marchand d'esclaves que, sous un déguisement, elle sera de nouveau présentée à son maître. Touché d'une ardeur si obstinée, Haroun se décide enfin à aimer cette créature ; il le dit du moins et le rideau tombe. A cette occasion, on a cru faire une chose agréable au public en lui offrant sur la scène une reproduction du tableau de M. Giraud *Un marchand d'es-*

claves; comme si les véritables dilettanti et les gens de goût se souciaient de voir cette gracieuse, spirituelle et poétique scène de l'Opéra-Comique transformée en un marché de chair humaine! Au sujet de ce livret, je ferai observer que la musique prête son langage à l'amour, à la passion, à la tendresse, comme aussi à la coquetterie, à la galanterie qui sont des formes de la grâce; qu'on la fait servir aussi trop souvent dans le genre bouffe à des idées grivoises et à la gaudriole; mais j'ajouterai qu'elle résiste à exprimer la volupté charnelle et les impressions grossières de l'amour physique, parce que ces choses sont hors de son domaine; parce que là il n'y a ni sentiments, ni idées, ni esprit, ni cœur. Quels sont les cavatines, les duos, que l'Orient nous a envoyés? Quelles sont les mélodies passionnées ou touchantes qui nous sont venues du pays des harems et de la polygamie? C'est à nous autres, Occidentaux, qu'il revient encore de mettre en musique les amours de ces gens-là, en leur supposant notre manière de sentir, nos idées, les caprices de notre imagination, toutes choses qui leur sont étrangères. La musique que M. Georges Bizet a écrite sur ce livret est si extraordinaire, si bizarre, en un mot si désagréable, qu'on dirait qu'elle est le résultat d'une gageure. Egaré sur les traces de M. Richard Wagner, il a dépassé son modèle en bizarrerie et en étrangeté. Que la mélodie soit absente, passe encore; c'est la faute de la muse qui souffle où elle veut : *Spirat ubi vult.* Mais que la succession des sons et des accords, que les procédés harmoniques de l'accompagnement n'appartiennent la plupart du temps à aucun système de composition connu et classé, c'est là une erreur du jugement fort regrettable chez un musicien habile comme l'est M. Georges Bizet. La forme rhythmique de l'ouverture est des plus connues et des plus modernes; mais la concordance des sons est si singulière, que la musique entendue au temps de Ramsès et de Sésostris ne paraîtrait pas plus extraordinaire à des oreilles modernes. Dans le cours de l'ouvrage, à peine peut-on citer une phrase d'un duo d'hommes : *Que l'esclave soit brune ou blonde;* une autre phrase du trio : *Je voyais au loin la mer s'étendre;* le chœur : *Quelle est cette belle?* et quelques lueurs de mélodie et d'expression dans le duo final. Le reste m'a paru hérissé de dissonances et de cacophonies harmoniques, en comparaison desquelles les hardiesses de Berlioz n'étaient que jeux d'enfant.

Distribution : Djamileh, Mme Prelly; Haroun, Duchesne; Splendiano, Potel; un marchand d'esclaves, Julien.

DOCTEUR CRISPIN (LE) [*Crispino e la Comare*, voyez le *Dictionnaire lyrique*, page 181], opéra-bouffe en quatre actes, paroles de MM. Nuitter et Beaumont, d'après le livret de Piave, musique des frères Ricci, représenté au théâtre de l'Athénée le 18 septembre 1869. Cette traduction a été habilement faite, et a contribué à faire connaître la partition italienne à un public qui ne fréquente pas la salle Ventadour. L'exécution en a été convenable. Mlle Marimon a parfaitement chanté le rôle d'Annette; le trio des basses a obtenu son succès ordinaire.

DOCTEUR ROSE (LE), opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux, paroles d'Emile de Najac, musique de Ricci, représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens le 10 février 1872. La pièce offre bien peu d'intérêt à cause surtout de son invraisemblance. Le docteur Rose a la spécialité des résurrections. Il tue les malades, mais il les ressuscite. Un ténor de théâtre, nommé Zeroli, est le bourreau des cœurs sensibles, à Venise. Il délaisse sa camarade, la Gardinella, pour courir de belle en belle. Il s'introduit même dans le palais du doge, qui le surprend et le condamne à être pendu. Zeroli se prépare à devancer l'exécution de la sentence; mais, au moment où il va se passer la corde au cou, la jolie pupille du docteur Rose s'attendrit sur son sort, au point de le cacher dans sa gondole et de le faire passer pour mort. Le docteur Rose, chez qui Zeroli a été transporté, s'imagine qu'il le rend à la vie. Mais le séducteur de la dogaresse n'a garde de se montrer, et le docteur est contraint de l'héberger, quoiqu'il fasse la cour à sa pupille. Par bonheur, il découvre en lui un fils qu'il a eu dans sa jeunesse et consent à son mariage. La musique est agréable et aurait obtenu du succès si la pièce eût été mieux faite. Elle est bien inférieure à celle de *Crispino e la Comare*, à celle d'*Une folie à Rome;* mais les mélodies sont gaies, facilement écrites, et l'entente de la scène s'unit à une verve incontestable. Je citerai, dans le premier acte, le finale : *Il est mort;* dans le second, le trio, et, dans le troisième, qui est de beaucoup le meilleur, une charmante romance et un bon trio bouffe. Le rôle du ténor Zeroli a été écrit pour une voix de soprano, ce qui est

singulier et même absurde ; c'est Mme Peschard qui a joué ce rôle travesti. Les autres ont été joués par Desiré, Berthelier, Mlles Fonti, Bonelli, Peyron et Mme Thierret.

DON CALANDRINO, opéra-bouffe italien, musique de Domenico Cimarosa ; représenté à Naples en 1778. Il est resté de cet ouvrage un air plein de verve à deux mouvements : *Vedrai la forte bionda Allemagna, la Francia bella, la ricca Spagna*, etc.

DON CÉSAR DE BAZAN, opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, livret de MM. Dennery, Dumanoir et Chantepie, musique de M. J. Massenet ; représenté à l'Opéra-Comique le 30 novembre 1872.

Le sujet de cet opéra est emprunté à un drame en cinq actes et en prose, écrit par les mêmes auteurs et représenté au théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1844. A une époque où le romantisme était encore en faveur, où Frédérick Lemaître était le Talma du boulevard, les personnages du drame de Victor Hugo, *Ruy Blas, Maritana, Don César de Bazan* devinrent assez facilement célèbres. Wallace, le compositeur irlandais, a même fait preuve d'un rare mérite dans son opéra de *Maritana* (voyez ce mot). Il me semble que c'était assez d'honneur pour cet hidalgo dépenaillé. D'ailleurs, le sujet n'est pas lyrique. L'œuvre littéraire, débarrassée de ses tirades et de ses récits descriptifs, n'offre que peu d'incidents dramatiques ; l'action est pauvre et les épisodes dépourvus de cette sensibilité qui est la principale source de l'inspiration chez le compositeur. La musique de cet ouvrage est plutôt symphonique que dramatique ; la partie vocale est sacrifiée à des effets harmoniques ou rhythmiques qui lui ôtent souvent toute expression et tout caractère. Le coloris instrumental est la faculté maîtresse du compositeur. Les idées sont rares, l'inspiration dramatique peu naturelle. Tout ce que le sujet renfermait de motifs pittoresques, au point de vue littéraire, a été exploité par le musicien ; ce procédé est plus ingénieux qu'efficace dans un opéra. Beaucoup de nos compositeurs, égarés par l'enseignement qui leur a été donné et par les exemples de leurs maîtres, se sont fait une idée erronée de la musique dramatique. Ils y ont fait une part trop grande au genre descriptif. Ce qui est admirablement à sa place dans les symphonies de Beethoven et dans les *Saisons* d'Haydn est un hors-d'œuvre dans un opéra où l'action, la passion et la sensibilité doivent dominer. Cela me fait l'effet du concert qui précède le bal. Les jeunes danseuses n'écoutent pas et trépignent d'impatience. Elles sont dans leur droit. Motifs espagnols, fandangos, boléros, sévillanes, séguidilles, sont traités avec beaucoup de science et de talent. Mais à peine trouve-t-on dans cet ouvrage, en trois actes, quatre ou cinq mélodies qui captivent ; et encore il n'y en a aucune qui soit complète, qui ait un commencement, un milieu et une fin, tant l'auteur paraît avoir horreur de la cavatine, dont les jeunes musiciens s'éloignent comme d'une vipère. Qu'ils se rassurent ; elle ne leur fera jamais de mal. On a remarqué l'introduction, le premier entr'acte, une berceuse fort jolie ; *Dors, ami, dors, et que les songes t'apportent leurs riants mensonges ;* la scène de la mariée dans laquelle l'orgue et les effets de cloches produisent un effet charmant, et un trio assez dramatique. Cet opéra-comique a été chanté par Bouhy, Lhérie, Neveu, Mme Galli-Marié et Mlle Priola.

DON FERNANDO EL EMPLAZADO, opéra espagnol en trois actes, musique de don V. Zubiaurre, représenté au théâtre de l'Alhambra, à Madrid, le 12 mai 1871, et au théâtre du Cirque. Cet ouvrage a été bien accueilli. L'auteur a dédié sa partition à son maître don Hilarion Eslava.

DON MAZZIO, opéra italien, musique de Rasori ; représenté à Milan, au théâtre Fossati, en août 1872, sans succès.

DORFMUSIKANTEN (DIE) [*les Ménétriers*], opérette allemande, musique de Richard Thiele, représentée au Wilhemtheater de Hambourg en novembre 1872.

DORNRÖSCHEN (*l'Eglantine*), opéra allemand, musique de Gottfried von Linder, représenté à Stuttgard, le 1er janvier 1872, avec succès.

DOT DE RÉGINE (LA), opéra-comique en deux actes, musique de Barwolf ; représenté au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, en février 1872. Cet ouvrage a été bien accueilli.

DRAGÉES DE SUZETTE (LES), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Jules Barbier et Jules Delahaye, musique de M. Hector Sa-

lomon, représenté au Théâtre-Lyrique en 1866. Dans la notice que j'ai donnée de ce joli ouvrage, le nom de M. Jules Delahaye avait été omis. Dans la table alphabétique des compositeurs, le nom de M. Hector Salomon, notre contemporain, doit être séparé de celui du compositeur Salomon, collaborateur de l'abbé Pellegrin, et auteur de l'opéra de *Théonoé*, joué à l'Académie de musique en 1715.

DUE FORZATI (I) [*les Deux forçats*], opéra, musique de Mario Aspa; représenté à Naples, au théâtre Goldoni, en octobre 1872. Fiasco complet.

E

ÉCOSSAIS DE CHATOU (L'), opérette en un acte, paroles de MM. Ad. Jaime et Ph. Gille, musique de M. Léo Delibes, représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 16 janvier 1869. Cet Ecossais est un bourgeois ridicule, nommé Ducornet, qui, à force d'avoir vu jouer la *Dame blanche* et entendu chanter la phrase célèbre :

Chez les montagnards écossais,
L'hospitalité se donne
Et ne se vend jamais,
Non, jamais, jamais, jamais,

veut imiter le fermier Dickson. Il fait bâtir à Chatou un chalet hospitalier, et annoncer dans les journaux que tous les étrangers y seront hébergés gratuitement. Malgré des offres si séduisantes, personne ne se présente. Ducornet n'y comprend rien. Il vient frapper lui-même à la porte de sa maison. Il découvre alors que ses valets imaginent toutes sortes de tours pour éloigner les étrangers et couler des jours heureux, dans un doux *far niente*. Il met à la porte maître Lepic et Mlle Palmyre, qui rentrent dans le chalet sous des costumes écossais. Un amoureux de Palmyre s'introduit aussi sous le déguisement d'un malade d'hôpital. Tout se termine par une scottisch dansée par tous les acteurs. Cette farce a servi de prétexte à une musique animée, ingénieuse, un peu bruyante parfois, presque toujours sautillante et dansante. Je mentionnerai de préférence la romance de Palmyre : *Ah! reste auprès de moi*, la ronde : *Dans les Tuileries*. Quant à la scène finale, elle ressemble à celle de toutes les opérettes représentées en France, depuis *Orphée aux enfers*, où les acteurs achèvent, dans une sarabande aussi laide à voir qu'insensée, de faire perdre à l'art lyrique toute dignité, toute grâce, et toute décence.

Le public ne pouvait manquer de se complaire à ces exhibitions plastiques et les directeurs ont compté sur ce ragoût pour enlever le succès des plus mauvaises pièces. Quand comprendra-t-on qu'en matière d'art, comme en toute autre, le public des théâtres secondaires est et sera toujours un éternel enfant, dont il faut diriger et régler le goût et les appétits, au lieu de s'en montrer les dociles courtisans et de le suivre jusqu'au dernier terme où l'entraînent ses instincts naturellement grossiers? La pièce de l'*Ecossais de Chatou* a été jouée par Désiré, Bonnet, Hamburger et Mlle Fonti.

EDUCANDE DI SORRENTO (LE), opéra italien, musique d'Usiglio, représenté au théâtre de Pise en mars 1870; on a remarqué dans cet ouvrage le brindisi chanté par Mlle Linda Caracciolo.

ELISABETTA D'UNGHERIŒ (*Sainte Elisabeth de Hongrie*), opéra-séria en quatre actes, livret de Saint-Georges, musique de Beer; représenté sans aucun succès au théâtre de la Scala, à Milan, le 15 février 1871. Le même ouvrage a été représenté au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, en mars 1871. Cet ouvrage du neveu du grand compositeur y a été assez bien accueilli; il offre les marques de sérieuses études. Une certaine facilité mélodique et le sens dramatique s'y révèlent dans les ensembles. Il a été chanté par Warot, Lasalle, Arsandaux, Mlle Sternberg.

EL TIO CANILLITAS, opérette espagnole en deux actes, musique de M. de Soriano Fuertes; représentée avec succès sur sur plusieurs théâtres de l'Espagne depuis 1860.

EMILIA DI LIVERPOOL, opéra italien, musique de Donizetti; représenté au théâtre Nuovo-Nazionale, de Naples, en décembre 1871. Cette ancienne partition du maître de

Bergame a été entendue avec plaisir; elle renferme des mélodies charmantes aussi bien que toutes ses œuvres indistinctement.

EN ESPAGNE, opérette de M. P. Lacome, jouée à la Tertulia le 28 mai 1872. Il y a dans cet ouvrage diverses chansons espagnoles encadrées dans la partition; le rôle principal a été chanté par Mme Mariano.

EN PRISON, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Chaigneau et Boverat, musique de M. Guiraud; représenté au Théâtre-Lyrique en mars 1869. Le livret a dû être imaginé pour les Bouffes-Parisiens; on ne peut en donner une analyse intéressante. Il suffit qu'on sache qu'un mal de dents est le pivot de l'intrigue. La faiblesse de la pièce a nui au succès de la musique, quoiqu'elle fût l'œuvre d'un jeune compositeur qui depuis a produit des ouvrages bien plus importants. On y a remarqué divers morceaux traités avec goût et une certaine entente dramatique, entre autres la romance de ténor : *Voici le jour;* l'air de soprano : *J'irai chez ma tante.* Cette pièce n'a pas réussi. Elle a été jouée par Gabriel, Verdellet, Legrand, Guyot et Mlle Ducasse.

ENRICO, opéra italien, musique de Galuppi; représenté à Venise en 1743. M. Gevaert a publié un air de *mezzo soprano* tiré de cet ouvrage : *Son troppo vezzose.*

ENRICO, opéra portugais, musique de Miguel-Angelo Pereira; représenté au théâtre San-Carlos, de Lisbonne, en mars 1870.

ÉROSTRATE, opéra en deux actes, livret de MM. Emilien Pacini et Méry, musique de M. E. Reyer; représenté à l'Opéra le 16 octobre 1871. Nous renvoyons le lecteur à l'analyse que nous avons donnée de cet ouvrage dans le *Dictionnaire lyrique* (page 260). Il a été joué à Bade en 1862, et la partition ayant été publiée, j'ai pu en rendre compte avant la représentation à l'Opéra; la partie du public qui était impartiale et compétente pour le juger a porté le même jugement que moi sur cette œuvre distinguée. On était encore sous le coup des actes horribles du vandalisme de la Commune, de l'incendie barbare et stupide de nos monuments, de la destruction des œuvres d'art entassées dans l'Hôtel de ville et dans la bibliothèque du Louvre; comment aurait-on pu s'intéresser à ce fou, à cet Erostrate incendiaire? En outre, cet ouvrage n'était pas à l'Opéra dans un cadre qui lui convînt; c'est un opéra *di mezzo carattere;* la scène de l'ancien Théâtre-Lyrique lui aurait mieux convenu. L'opéra français demande plus d'ampleur, une action plus haute, des épisodes plus nombreux, des moyens dramatiques plus puissants. L'orchestration de cet ouvrage est très-bien traitée, mais un peu touffue et occupant trop constamment l'attention, comme on doit s'y attendre de la part d'un grand admirateur de la musique de Berlioz; on retrouvera dans ma notice l'indication des morceaux les plus saillants; l'accueil a été froid, mais cet opéra aurait pu fournir plusieurs représentations. L'administration de l'Opéra ne le fit entendre que deux fois, et se refusa à une troisième épreuve malgré la tradition du théâtre et les droits de l'auteur; il est vrai qu'on pouvait citer un précédent. Le *Tannhauser* n'avait eu que deux représentations; mais autant elles avaient été tumultueuses et concluantes, autant celles d'*Erostrate* avaient été convenables et dignes, sans la plus légère marque d'improbation; aussi, la mesure prise par l'administration provisoire de l'Opéra fut-elle universellement blâmée. Quant à l'exécution, je l'ai trouvée suffisante; sans éclat, par le fait même de l'auteur qui a dédaigné toute virtuosité; mais sans défaut choquant, quoiqu'elle ait donné lieu à un incident scandaleux dont on trouvera les détails dans les journaux du temps. Mlle Hisson a bien interprété le rôle d'Athénaïs dans lequel elle était fort belle; les autres rôles ont été chantés par Bosquin et Bouhy.

ÉROSTRATE, opéra, musique de Fr. Halévy, ouvrage posthume et inédit.

EURIDICE, opéra italien, livret de Rinuccini, musique de Jacopo Peri, représenté à Florence en 1600 (voyez *Euridice*, p. 264). M. Gevaert a publié récemment une *canzone d'Orfeo* tirée de cet ouvrage : *Gioite al canto mio, selve frondose.* Elle a pour objet de peindre les transports d'Orphée revoyant Eurydice, et c'est un cantique monotone, sans chaleur et sans expression.

EVELINA, opéra italien, musique de Corrado, représenté à Casale-Monferrato en février 1872.

F

FAEUSTLING UND MARGARETH'L, parodie de *Faust*, paroles et musique de Julius Hopp; jouée au théâtre de Friedrich-Wilhemstadt, de Berlin, en mai 1872.

FANTASIO, opéra-comique en trois actes, d'après la comédie d'Alfred de Musset, musique de J. Offenbach, représenté à l'Opéra-Comique le 18 janvier 1872. La réputation littéraire d'Alfred de Musset, le succès de quelques-unes de ses pièces ont fait croire qu'on pourrait transporter au théâtre les scènes dialoguées que son imagination capricieuse lui avait dictées; les essais tentés au Théâtre-Français et à l'Odéon n'ont pas réussi; celui qu'on a renouvelé à l'Opéra-Comique a également échoué. On oublie trop souvent que, dans un ouvrage musical en trois actes, il faut autre chose que du marivaudage, que quelques mots spirituels ne suffisent pas; or, il n'y a dans le *Fantasio* d'Alfred de Musset ni grâce ni sentiment. Ses personnages ne vivent pas, fort heureusement d'ailleurs. Leurs actions sont absurdes, leur langage cynique, leur cœur absent; ce sont des marionnettes de mauvaise compagnie. Il faut convenir, cependant, que la musique de M. Offenbach les a encore abaissées d'un degré. Je ne connais rien, dans le répertoire de l'Opéra-Comique, de moins digne d'une scène lyrique que cette partition. Les idées sont plus plates, plus écourtées, l'harmonie plus pauvre que dans les comédies mêlées d'ariettes des Gresnick et des Devienne. Dezède et Gaveaux, qu'on traitait sans cérémonie de leur temps, étaient des musiciens pleins d'invention et de sentiment, si on les compare à M. Offenbach; l'ouverture est d'un style si haché menu, qu'on l'a appelée Introduction; mais, avec ce titre, elle est trop longue. Les couplets de l'étudiant Spark, avec imitation des cloches par le chœur, n'offrent rien d'original; si le musicien avait le talent que les gens qu'il amuse lui accordent, n'aurait-il pas trouvé une occasion de le montrer dans la ballade à la lune?

Voyez dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni
La lune
Comme un point sur un i.

Au lieu de *Fantasio*, chantant une mélodie humoristique et poétiquement bizarre, on croirait entendre Patachon, dans les *Deux aveugles*, ou *Trombalcazar*. La romance d'Elsbeth :

Pourquoi ne puis-je voir sans plaisir et sans peine
Les baisers du zéphyr trembler sur la fontaine,
Et l'ombre des tilleuls passer sur mes bras nus?
Hier j'étais une enfant et je ne le suis plus,

a été mieux traitée. Mais il aurait fallu une autre muse que celle de l'auteur de la *Belle Hélène* pour exprimer le second couplet, bien préférable au premier :

L'eau, la terre et les vents, tout s'emplit d'harmonie;
Un jeune rossignol chante au fond de mon cœur;
J'entends sous les roseaux murmurer les génies;
Tout me parle d'amour, d'ivresse et de bonheur!

Le duo entre Elsbeth et Fantasio est une toute petite valse, tout au plus digne du *Mariage aux lanternes*. Il y a un morceau qui vaut le texte du livret; c'est le chœur des pénitents :

O saint Jean! ta joyeuse face
A fait sa dernière grimace,
Toi qui chantais, toi qui raillais,
Grand Docteur en plaisanterie.

Ici le parolier et le musicien sont d'accord; appeler un bouffon saint Jean, c'est dépasser les bornes de la raillerie. Le duo de Marinoni et du prince : *Je médite un projet d'importance*, écrit avec des répétitions burlesques qui rappellent *le roi barbu qui s'avance, bu qui s'avance*, aurait réussi sans doute aux Variétés. Le chœur des étudiants :

Tout bruit cesse
Le jour fuit
Dans le calme de la nuit,

est le morceau le mieux traité de l'ouvrage, musicalement parlant. Je passe sur la chanson des fous qui n'a ni brio ni élégance. Le deuxième acte est encore plus faible que le précédent; à peine peut-on citer une assez mauvaise romance, chantée par le prince : *Je ne serai donc jamais aimé pour moi-même;* et les couplets de *Fantasio : C'est le nouveau bouffon du roi*. Dans le troisième acte, la mélodie de la romance d'Elsbeth : *Psyché, pauvre imprudente*, montre que le musicien fait rentrer dans des moules mélodiques qui lui sont familiers les strophes quelconques de son livret. Quel rapport a cet air à trois

temps avec la forme de la strophe formée de vers de six syllabes et de deux syllabes :

Psyché, pauvre imprudente,
Voici
Que ton désir me tente
Aussi;
Pourtant j'étais heureuse;
Pourquoi
Suis-je aussi curieuse
Que toi?

Le duo qui suit entre Fantasio et Elsbeth, et dans lequel revient cette phrase banale sur un temps de valse, que nous avons entendue au premier acte : *Regarde-toi, la jeune fille*, me remet en mémoire cette situation analogue dans l'opéra de Grétry, où Azor redoute l'effet de sa laideur sur le cœur de Zémire :

Du moment qu'on aime
On devient si doux,
Et je suis moi-même
Plus tremblant que vous.

Que de chemin parcouru dans le sens de l'idéal au rebours, de la laideur morale, depuis ce temps! Cet opéra se termine par la répétition de la ronde des fous :

Le sort des fous est agréable,
Le sort des fous est trop heureux!

Trop heureux, en effet, depuis plus de vingt ans que le fils du chantre de la synagogue de Cologne agite sa marotte et fait pleuvoir les écus dans l'escarcelle des directeurs de spectacle! Ce n'est pas que *Fantasio* ait eu du succès à l'Opéra-Comique, mais il n'y a pas d'échec pour M. Offenbach; les représentations d'un de ses ouvrages à ce théâtre ont indirectement corroboré le genre de l'opéra burlesque qu'il a installé, et l'ont fait prendre au sérieux, dans le public léger et frivole qui n'y regarde pas de si près. Le rôle du bouffon a été joué par Mme Galli-Marié; celui d'Elsbeth, par Mlle Priola; les autres par Ismaël, Potel, Melchisédech et Mlle Moisset.

FARCE DE MAÎTRE VILLON (LA), opéra-comique en un acte, musique de M. Th. de Lajarte, représenté au théâtre de l'Athénée le 31 décembre 1872. On aurait pu tirer un meilleur parti de la vie accidentée du rimeur, et faire une farce plus spirituelle et moins lugubre que celle qui consiste à laisser arracher sept dents à un cuisinier par un charlatan, pour lui faire payer le dîner de l'auteur de la *Ballade des dames du temps jadis*. Si la pièce n'a pas été goûtée, on a remarqué la musique vive et gracieuse que M. de Lajarte a écrite pour elle.

FATIMA, opéra italien, musique d'Impollomeni; représenté à Palerme, au théâtre Garibaldi, en février 1872.

FAUST, drame musical allemand, musique de M. F. de Roda, exécuté par l'Académie de chant et les orchestres de Rostock et de Schwerin en mars 1872.

FAVORITO (IL), opéra italien, musique de Carlo Pedrotti, représenté au Théâtre-Royal de Turin en mars 1870; cet ouvrage a été bien accueilli. Les principaux rôles ont été interprétés par Carpi, Cotogni et Mme Teresina Stolz.

FERAMORS (*Lalla-Roukh*), opéra allemand en trois actes, musique de M. Antoine Rubinstein, représenté à Vienne le 24 avril 1872. Cet ouvrage n'eut aucun succès. L'auteur est un excellent musicien et un virtuose de premier ordre. Ses tendances sont celles de la nouvelle école allemande, si toutefois il existe une nouvelle école allemande. Il serait possible que cette qualification servît à dissimuler l'absence du génie et de l'inspiration.

FÊTE DES ARTS (LA), intermède musical, paroles de Méry, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra-Comique le 16 novembre 1852. Chanté par Bataille, Mmes Ugalde, Lefebvre.

FÊTE DI PIEDIGROTTA (LA), opéra-comique en trois actes, musique de Louis Ricci, représenté au théâtre de l'Athénée le 23 décembre 1869. C'est un imbroglio qui avait déjà été joué à Naples il y a quelques années, et dont l'analyse n'offre pas d'intérêt. Il y est question de deux soldats amoureux de deux jeunes filles, de deux voisins des jeunes filles et de leurs femmes. Tous ces couples, après bien des rivalités, des péripéties et des aventures, finissent par danser une tarentelle entraînante. La musique de M. Ricci a suffi pour animer cette intrigue banale; cette musique a beaucoup de grâce et d'entrain; toujours mélodieuse, scénique, bien écrite pour les voix, elle charme l'oreille et amuse l'esprit. Je signalerai au premier acte une sérénade; au deuxième, qui est le meilleur, la chanson bachique et le chœur; un air bouffe : *Amour, patron des scélérats*, et un quinque pour voix de femmes, qui est une trouvaille; au troisième acte, la tarentelle finale. Cet ouvrage a été chanté par Aubéry, Justin Née, Soto, Barnolt, Davoust, Mlles Singelée, Ceronetti, Lyonnel. Biarini et Mme Decroix.

FÊTE DES LANTERNES (LA), opéra-comique, musique de M. Talexy, représenté au théâtre des Folies-Marigny le 2 octobre 1872.

FIANCÉE DE CORINTHE (LA), opéra en un acte, paroles de M. Camille du Locle, musique de M. J. Duprato, représenté à l'Opéra le 21 octobre 1867.

La ballade de Gœthe est devenue l'œuvre lyrique fort distinguée qui a traversé trop rapidement la scène de l'Opéra. Polus, pêcheur du golfe de Corinthe, avait deux filles, dont la ressemblance était si extraordinaire qu'on les prenait aisément l'une pour l'autre. Daphné, fiancée à Lysis, a trouvé la mort accidentellement dans les flots pendant une absence de son amant. Chloris, sa sœur, qui ressent une passion fatale pour Lysis, use de plusieurs stratagèmes pour lui laisser ignorer, à son retour, la perte de sa bien-aimée. Elle obtient de son père qu'il gardera aussi le silence sur cet événement. Lysis, qui est revenu à la chute du jour, prend Chloris pour Daphné, et lui témoigne sa joie et sa tendresse. A peine Polus et sa fille ont-ils disparu, que Lysis interroge son cœur, et s'étonne de ne plus ressentir auprès de son amante le même charme qu'autrefois. Il s'endort et, pendant son sommeil, l'ombre de Daphné lui apparaît. Ce n'est pas une ombre, mais un personnage fantastique qui agit, parle, marche et même boit comme un être vivant. Cette licence dans le régime des ombres a nui beaucoup à l'effet du poëme. Daphné révèle à Lysis la jalousie de sa sœur, et lui fait jurer de préférer la mort à l'infidélité. Daphné s'éloigne; Lysis se rendort. Le jour paraît; le chœur chante une aubade :

Eh quoi ! l'amoureux fiancé
Est encore là, paupières closes ?
Quand pour lui nous avons tressé,
En gais festons, myrtes et roses.

Lysis se réveille, Polus et Chloris se présentent. Celle-ci fait connaître, en vraie fille de Corinthe (*sit venia verbo*), les secrets de son cœur :

Lysis... je t'ai trompé !... la triste Daphné dort
Au sein des flots amers, dans les bras de la mort.
Je suis Chloris ! la volonté suprême
M'a donné de ma sœur
Le visage... et le cœur !
Viens et sois mon époux... je t'aime !...

Lysis se rappelle son serment, qu'un chœur invisible l'invite à tenir. Il invoque Daphné et meurt, simplement parce qu'il désire aller la rejoindre, sans que l'auteur du poëme ait daigné recourir à la moindre fleur de mancenilier, comme dans l'*Africaine*, ou à un des mille moyens usités en pareille circonstance. Il me semble qu'on aurait pu tirer de ce sujet un très-beau poëme d'opéra, en développant davantage les épisodes, en caractérisant plus profondément les personnages, et en ayant soin d'atténuer ce que la donnée offre de blessant et de trop corinthien.

Non cuivis homini contingit adire Corinthum.

Le public de l'Opéra ne tolère pas encore cette crudité dans la passion, heureusement pour les destinées du goût français. La partition que M. Duprato a écrite sur ce livret est, comme je l'ai dit, une œuvre de beaucoup de mérite et je regrette qu'elle ait été entraînée par la chute de la pièce; car, assurément, un succès aurait probablement engagé le compositeur dans une voie plus conforme à ce qui fait le fond de son talent élégant, poétique, fin et distingué, que celle des opérettes et des bouffonneries où il s'est laissé tomber, et d'où il ne s'empresse pas de sortir.

Je citerai les stances de Chloris : *Tu ne reverras plus ta belle et jeune amante;* le chœur des matelots, à cinq temps, ne répond pas à l'effet que l'auteur attendait de l'emploi de cette mesure bizarre. Le trio : *O délices*, et tout le finale offrent des passages pleins de charme et d'une harmonie pénétrante. Cet ouvrage a été chanté par David, Mlles R. Bloch et Mauduit.

FIERA (LA), *melodramma giocoso* en trois actes, musique de Delfico; représenté à Naples, au théâtre Mercadante, en août 1872. On a remarqué de jolies mélodies dans cet ouvrage.

FIESCHI, opéra-séria, livret de Giannini, musique de Montuoro; représenté au théâtre de la Scala, à Milan, le 20 mars 1869. Cet ouvrage eut la destinée que méritait un tel titre. Il n'était pas trop extraordinaire, d'ailleurs, de voir mettre sur la scène l'auteur de la machine infernale, dans un pays où les assassins du comte Rossi et les Milano sont l'objet des éloges populaires, et qui nous a gratifié des bombes Orsini.

FIGLI DEI BORGIA (I), opéra-séria, livret de Barattani, musique de Strigelli; représenté au théâtre de la Scala, de Milan, le 29 septembre 1866. Succès médiocre.

FILLE DU GOLFE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de M. Charles Nuitter, mu-

sique de M. Léo Delibes, publié dans le *Magasin des Demoiselles* en 1852.

FILLE DE MADAME ANGOT (LA), opéra-bouffe, paroles de MM. Clairville, Siraudin et Koning, musique de M. Ch. Lecocq; joué au théâtre des Fantaisies-Parisiennes, à Bruxelles, en novembre 1872. La pièce est très-amusante. La fille de Mme Angot, Clairette, est une jolie fleuriste que les dames de la halle ont prise sous leur protection et veulent marier à un perruquier, le sieur Pomponnet; mais Clairette aime le chansonnier Ange Pitou; celui-ci, fort inconstant, sacrifie son amie aux beaux yeux de Mlle Lange, la célèbre comédienne; Clairette, après toutes sortes de péripéties, après s'être même fait mettre en prison pour avoir chanté une chanson satirique de son amant, se console de son infidélité en accordant sa main à Pomponnet. La musique de cet ouvrage est agréable, facilement écrite et expressive. Le public a fait bon accueil aux couplets sur Mme Angot: *Très-jolie, peu polie*, au chœur des conspirateurs: *Quand on conspire*, la valse: *Tournez, tournez*, et la scène finale du troisième acte, dont ce qu'on appelle le catéchisme poissard a fait les principaux frais. Cet opéra-bouffe a été chanté par Widmer, Jolly, Mlles Desclauzas, Luigini, Mme Delorme. *La fille de Mme Angot* a obtenu depuis un immense succès à Paris.

FINGAL, opéra, musique de M. Edmond Membrée, joué au Théâtre-Italien en 1861.

FINTO STANISLAO (IL), mélodrame bouffe en deux actes, livret de Felice Romani, musique de M. G. Verdi, représenté à Milan vers 1841. Cet ouvrage venait de subir une chute complète sous le titre de *Un giorno di regno* (v. ce nom); c'était le second opéra représenté du compositeur. *Il Finto Stanislao* doit donc prendre place entre *Oberto, Conte di San-Bonifazio* et *Nabuchodonosor*, quoique la partition ait subi des modifications importantes. Le genre de l'opéra-bouffe ne convenait nullement au tempérament de M. Verdi, qui n'a pas le rire facile et qui, parmi les dons qu'il a reçus du ciel, ne compte pas celui de la verve spirituelle et finement railleuse dont les compositeurs napolitains ont tant usé avant et après Cimarosa. Le duettino: *Tesoriere garbatissimo* est presque absolument mauvais; la cavatine: *Compagnoni di Parigi* offre un andante agréable dont l'accompagnement est bien rhythmé; le duetto en *ut*: *Proverò che degno io sono del favor*, etc., est très-commun; la cavatine: *Grave a core innamorato* présente déjà dans l'andante en *mi* bémol les effets de contre-temps de l'accompagnement avec la voix dont M. Verdi a tiré si admirablement parti dans les scènes dramatiques; le rhythme des couplets de la *Traviata* se trouve aussi dans l'allegro; la cavatine: *Non san quant'io nel petto*, avec chœur, est dans le goût de Bellini, et l'effet en est réussi; d'autres parties de l'œuvre suffiraient à annoncer un maître. *Il Finto Stanislao* est un ouvrage extrêmement médiocre, surtout parce qu'il est sorti de la plume de l'auteur de *Rigoletto* et du *Trovatore*. Mais tel qu'il est, et malgré la vulgarité de quelques motifs, il est encore bien autrement écrit que la plupart des petits ouvrages dont les compositeurs français ont inondé tous nos théâtres depuis vingt ans.

FIRST CAMPAIGN (THE) [*la Première campagne*], opéra-comique anglais, en deux actes, musique d'Adolphe Adam; représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1831. Le beau-frère du compositeur, M. Laporte, était alors directeur de ce théâtre.

FLEURETTE, opérette, livret de M. Ascher, musique de J. Offenbach; représentée au Carl-Theater, à Vienne, en mars 1872. Mlle Mila Rœder a chanté le rôle principal.

FLORENTIN (LE), opéra-comique, livret de M. de Saint-Georges, musique de M. Emile Pichoz; représenté au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, en mai 1870. Cette pièce, ayant été adoptée pour le concours ouvert entre les compositeurs français, a été immédiatement retirée par son auteur; on a applaudi une romance au troisième acte, chantée par Mlle Jeanne Devriès.

FOLIES-MARIGNY (LES), prologue d'ouverture d'Albert Glatigny, musique de Delphin de Nesles, exécuté aux Folies-Marigny en mars 1872.

FONTAINE DE BERNY (LA), opéra-comique en un acte, paroles de M. Albéric Second, musique de M. Adolphe Nibelle. C'est un joli petit acte brodé sur une fantaisie ingénieuse: le paysan Thibault a été ruiné; le docteur Tronchin, qui lui doit la vie, imagine de lui faire faire sa fortune; il déclare que la fontaine de Berny a des propriétés curatives merveilleuses; il y envoie aussi bien ceux de ses clients qui veulent engraisser que ceux qui veulent maigrir, et, entre autres, son neveu Lysidas et Mme la présidente; la belle

veuve, dont le jeune homme est épris, se laisse persuader au bord de cette fontaine, et le fermier fait son profit de cette source devenue une station thermale. La musique est fort agréable et abonde en motifs ingénieux, habilement accompagnés. Je citerai de préférence l'ouverture, dont le caractère est bien approprié au sujet de la pièce, le quatuor de la fontaine et l'air du docteur. L'idée de faire jouer le rôle de Lysidas par un mezzo-soprano travesti n'a pas été heureuse. Cet ouvrage a été chanté par MM. Couderc, Ponchard, Potel, Thierry, M[lles] Belia et Moisset.

FOSCA, opéra italien, musique de Gomès; représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1872.

FRANCESCA DI RIMINI, opéra italien, musique de Mercadante; représenté sur les théâtres d'Italie en 1828, et à Madrid en 1829, avec quelque succès.

FRANCESCA DI RIMINI, opéra italien, musique de M. Marcarini; représenté au théâtre Carcano, de Milan, en décembre 1871.

FRANCO BERSAGLIERE (IL), opéra italien, musique de M. Antonietti; représenté en Russie, au théâtre de Taganrog, en janvier 1872.

FUMEURS D'OPIUM (LES), opérette, paroles et musique de M. Oscar Stoumon; jouée à Bruxelles en 1869.

G

GABRIELLE DE VERGY, opérette-bouffe, paroles de MM. Blondeau et Monréal, musique de M. Demarquette, représentée au théâtre des Folies-Marigny le 11 novembre 1871. C'est encore là une parodie d'une légende poétique, dramatique et touchante. Le public qui fréquente ce théâtre et se gaudit de ce genre de pièces a applaudi le duo entre la dame de Fayel et le troubadour, ainsi que la marche des chevaliers.

GANDOLFO, opérette en un acte, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Charles Lecocq, représentée aux Bouffes-Parisiens en janvier 1869. Le livret a été tiré d'un conte de Boccace. La nature de l'intrigue, le choix des personnages donnent à ce petit ouvrage un caractère archaïque qui ne manque pas d'intérêt, et idéalise un peu ce que la donnée du scenario offre de trop hardi. Angela, épouse du vieux juge Gandolfo, se pique de se montrer plus habile qu'une certaine femme qui s'est laissé surprendre avec son amant par le juge, son mari. Elle est courtisée elle-même par deux amants, Stenio et le capitan Sabrino-Sabrinardini; Gandolfo intervient inopinément au milieu de ce trio; Angela s'y prend de telle sorte que Gandolfo complète le quatuor en invitant ces messieurs à souper; le juge prend même le jeune Stenio à son service, comme secrétaire. La musique de M. Charles Lecocq est jolie, animée, correcte, et toujours en rapport avec les situations. Ce compositeur paraît doué de beaucoup de facilité pour ce genre d'ouvrages. J'ai remarqué la sérénade chantée par Stenio; l'air du matamore: *C'est moi qui suis l'Invincible;* et un brindisi plein de verve. Jouée par Désiré, Lanjallais, M[lles] Périer, Bonelli, Breton.

GARÇON DE CABINET, opérette en un acte, paroles de M. de Najac, musique de M. Talexy, représenté aux Folies-Marigny en mai 1872.

GELMINA, opéra italien, livret de Rizelli, musique du prince J. Poniatowski; représenté au théâtre de Covent-Garden, à Londres, en 1872. Cet ouvrage a été écrit par le maître pour M[me] Patti, qui l'a interprété avec succès, en compagnie de Naudin, Cotogni, Bagagiolo et Tagliafico.

GILDA, opéra italien, musique de Salomé; représenté sur le théâtre Mercadante, à Naples, en janvier 1872.

GIOVANNA GREY, opéra italien, musique de M. Mack, représenté à Calcutta en mai 1872.

GRANDUCA DI GEROLSTEIN (IL), opéra italien, musique de Bernardi; représenté au Teatro-Milanese et au petit théâtre des Giardini-Pubblici, en 1871 et 1872.

GROSSFÜRSTINN (DIE) [*la Grande-duchesse*], opéra allemand en quatre actes, li-

vret de Mme Pfeiffer, représenté à Berlin le 19 novembre 1850.

GUARANI (IL), opéra en quatre actes, musique de M. Carlos Gomès, représenté au théâtre de la Scala de Milan le 19 mars 1870. Le sujet a été tiré de l'histoire du Brésil, patrie du compositeur, alors que les Portugais l'occupèrent en 1560. Des aventuriers espagnols entourent de leurs piéges un noble portugais, à qui ils veulent enlever ses trésors et sa fille. Un chef indien, de la tribu des Guaranis, protége cette famille et finit par triompher de ces flibustiers. Quoiqu'on ait signalé dans cet opéra des réminiscences des ouvrages de M. Verdi, de Meyerbeer, de Weber même, on a distingué divers morceaux qui ont fait concevoir des espérances pour l'avenir du jeune compositeur brésilien. M. Gomès a d'ailleurs fait de bonnes études au Conservatoire de Milan. On peut citer une ballade, un *Ave Maria*, deux duos et des airs de ballet. *Il Guarani* a été très-bien interprété par le baryton Maurel et Mme Marie Sass; Villani a chanté le rôle du ténor. On a donné des représentations de cet ouvrage à Rome. Il a été joué au théâtre de Covent-Garden, à Londres, le 13 juillet 1872, par Faure, Nicolini, Cotogni, Bagagiolo et Mlle Sessi.

GUDRUN, opéra allemand, musique de M. Reissmann, représenté à Leipzig en octobre 1871.

GUSTAVO WASA, opéra italien, musique de M. Apolloni, représenté au Théâtre Communale de Trieste en décembre 1872.

H

HAMADRYADEN (DEN) [*les Hamadryades*], opéra-comique allemand en deux actes, musique d'Adolphe Adam, représenté à Berlin en 1839.

HAMLET, opéra, musique de M. Aristide Hignard. Cet ouvrage n'a pas été représenté, mais la partition a cependant été gravée.

HAROLD, LE DERNIER ROI SAXON, opéra allemand, musique de Gustave Dullo; représenté à Kœnigsberg le 2 décembre 1872.

HÉLOÏSE ET ABAILARD, opéra-comique en trois actes, livret de MM. Clairville et William Busnach, musique de M. Henri Litolff; représenté au théâtre des Folies-Dramatiques le 19 octobre 1872. Cette pièce a partagé avec celle de la *Timbale d'argent* les faveurs du public, pendant presque toute l'année; succès qui s'explique naturellement par la grossièreté des situations, les équivoques nombreuses, la profanation de l'habit monastique, la moquerie et la dérision des choses respectables; depuis que les auteurs recherchent avant tout le succès d'argent, en sacrifiant au public tout scrupule de goût et de conscience, la littérature et l'art musical ne nous offrent plus que des œuvres d'autant mieux récompensées qu'elles sont entachées de plus de bassesse et de lâcheté; *Sic itur ad ima.* Les auteurs ont forgé un conte indécent et d'une grossièreté outrée, même pour un théâtre ambulant de queues-rouges, et ils lui ont donné le titre d'*Héloïse et Abailard.* Le chanoine Fulbert est un propriétaire dont le locataire, un barbier, lui doit plusieurs termes. Il propose à la femme de ce dernier l'adultère, en échange d'une quittance de loyer. Il affecte des habitudes d'austérité et se livre en secret, c'est-à-dire devant le public, à des festins succulents. Il passe pour un savant, et c'est sa nièce Héloïse qui lui fabrique ses thèses. Il convoite la fortune de sa nièce, et c'est pour se l'attribuer qu'il forme le projet de traiter Abailard comme on sait. Héloïse, de son côté, est un bas bleu qui s'amourache de son professeur, se fait enlever par lui; mais Abailard est jeté en prison. Un certain amoureux de la perruquière est saisi, au lieu d'Abailard, par les hommes qu'a apostés le chanoine. Mais, en somme, Abailard est sorti de prison sain et sauf; les calculs de Fulbert sont déjoués et cette stupide pièce n'a pu même être acceptable qu'à la condition de mentir à son titre et d'être réduite à une étiquette : *Héloïse et Abailard.* Scribe avait déjà essayé de faire un vaudeville sur ce sujet scabreux. Il n'eut aucun succès. On ne parviendra jamais à faire un bon ouvrage dramatique avec ce titre : *Abailard.* Ce personnage ne sera jamais un héros intéressant. Sa mésaventure donnera toujours lieu à des plaisanteries de mauvais goût, sans doute, mais inévitables.

C'est dans la nature des choses; tout au plus pourrait-on s'intéresser à Héloïse. En somme, Abailard était un bel esprit et un pauvre caractère. Il était plus rhéteur que théologien, plutôt poëte que savant. J'ai publié de lui, dans mes *Carmina e poetis christianis excerpta*, des vers charmants. Il y a cependant un moment où cette figure singulière mérite une certaine sympathie; c'est lorsqu'elle se profile sur les murailles du monastère de Cluny et qu'elle excite une grande commisération. C'est lorsque, revenu de ses erreurs, affaibli par les souffrances, ce vieil athlète, dompté et soumis, est venu se jeter dans les bras de son ami fidèle, le savant et pieux Odon, poëte aussi, qui le console et le ramène tout doucement au port après les orages de la vie. Si Héloïse avait pu vivre sur la scène, Paër n'aurait pas manqué de faire représenter son *Eloïsa ed Abelardo*, dont il ne reste qu'une cantate: *Se in queste piage amene*, qui a été chantée avec succès dans les salons pendant le premier Empire. Un compositeur a partagé avec les deux auteurs du livret le triste honneur ou plutôt l'excès d'indignité de ce succès populaire. Ce compositeur est un musicien allemand de beaucoup de talent. Sous l'Empire, la presse française lui a prodigué son encens et a contribué à sa gloire; pendant l'occupation de plusieurs de nos départements par ses compatriotes, aurait-on dû accueillir son œuvre sur une scène française et la couvrir d'applaudissements? Il est bien probable que le sujet de la pièce, flattant les préjugés de la foule, a énervé la fibre nationale. Il est aussi assez extraordinaire qu'un compositeur ait con senti à profaner sa muse, plus que sexagénaire, au contact de telles turpitudes. Au point de vue technique, la musique de M. Henri Litolff est celle d'un maître habile. Les idées mélodiques sont distinguées, l'instrumentation excellente, malgré la vulgarité des situations, la grossièreté des paroles; les formes de la symphonie offrent à l'oreille du musicien des combinaisons très-intéressantes; c'est un accouplement hybride et monstrueux. Je dois citer l'ouverture, le chœur du premier acte, les couplets : *Ah! si j'allais, pauvre Héloïse, couper le menton d'Abailard;* le duo : *Te amo*; l'entr'acte et le duo d'Héloïse et de Bertrade; il y a aussi çà et là des motifs de valse et de ballet si élégants, qu'on regrette de les trouver prodigués dans un ouvrage destiné à l'oubli le plus ignominieux et le mieux mérité. Cet opéra a été chanté par Milher, Luce, Mlles Paola Marié et Coralie Guffroy.

HÉRITIER DE MORLEY (L'), opéra allemand en trois actes, musique de Fr. von Holstein; représenté, le 24 janvier 1872, à Leipzig.

HERMIONE, opéra en quatre actes, musique de M. Max Bruch, représenté à Berlin le 20 mars 1872. Ce livret a été tiré du *Conte d'hiver*, de Shakspeare. On a remarqué plusieurs bons morceaux dans le troisième acte. Chanté par Betz, Formes, Mmes Voggenhuber et Brandt.

I

IL ÉTAIT UNE FOIS, opéra-comique en un acte, paroles de Mme Augustine Brohan, musique de plusieurs auteurs, parmi lesquels figure Auber, joué au cercle de l'Union artistique en 1863.

INCONSOLABLE (L'), opéra-comique en un acte, musique d'Alberti, pseudonyme de Fromenthal Halévy; représenté, comme lever de rideau avant *Jaguarita l'Indienne*, au printemps de 1855. Chanté par Ribes, Legrand, Leroy, Mlle Chevalier.

INIMICO DELLE DONNE (L'), opéra italien, musique de Baldassaro Galuppi, représenté à Venise en 1772. Un air tiré de cet ouvrage a été publié par M. Gevaert dans les *Gloires de l'Italie;* c'est l'air d'Agnesina : *Son io semplice fanciulla*. La mélodie en est intéressante. Je ne parle ici que de la mélodie; car l'accompagnement, comme celui de la plupart des morceaux de ce recueil, a été réalisé sur la basse chiffrée dans une forme appropriée à l'objet de cette publication.

I TRE REGNI OU IL BENE E IL MALE, opéra italien, musique de M. Herbin; représenté au théâtre de la Fenice, de Naples, en juillet 1872.

J

JARDIN (LE), opérette en un acte, paroles de M. Louis Ulbach, musique de M. de Koninck, jouée dans les salons en 1852.

JAVOTTE, opéra-comique en trois actes, livret de M. Thompson, musique de M. E. Jonas, représenté à l'Athénée (Théâtre-Lyrique) en décembre 1871. C'est une pièce anglaise jouée au Gaiety-Theater, de Londres, avec succès, sous le titre de *Cinderella*. Mais, au lieu des personnages de *Cendrillon*, dont le nom évoque les souvenirs de Bianchi, de Nicolo, de Rossini, on a mis en scène une Javotte vulgaire, un grand sherif de Pumpernickel, un prince, les deux sœurs, et, à la place de Dandini, deux mauvais drôles de pickpockets. La musique est non-seulement bien faite, mais toujours intéressante pour les oreilles des musiciens; les idées sont élégamment présentées, l'instrumentation excellente. Il manque à tout cela l'originalité et la distinction. Le musicien a fait trop de concessions à ce public grossier, dépourvu de tout sens artistique, et qu'il n'est possible d'émouvoir que par un temps de valse, de polka ou de galop. Je signalerai l'air de Javotte, le chœur de la patrouille, un duo, une sérénade terminée par un trio, le duo en canon des pâtissiers, l'air de la coupe. Cet ouvrage a été chanté par Peters, Solon, Aujac, Audran, Mme Ugalde et Mlle Douan.

JEAN LE DUC, opéra-comique en un acte, paroles de M. Bureau, musique de M. Tac-Coën, représenté au théâtre de Nantes en juillet 1872.

JE VEUX MON PEIGNOIR! opérette en un acte, paroles de M. Georges Mancel, musique de M. P. Lacome, jouée à la Tertulia en mai 1872. Le titre et le lieu indiquent assez à quel ordre d'idées appartient cette production.

JEUX OLYMPIQUES (LES), opéra en un acte, poëme de Senneterre, musique de Blavet, représenté à l'Académie royale de musique en 1753.

JUNGFRAU VON DRAGANT (DIE) [*la Pucelle de Dragant*], opérette allemande en trois actes, musique de Suppé; représentée avec succès sur le théâtre de Grätz, le 23 juillet 1870.

K

KOBOLD (LE), opéra-comique en un acte, livret de MM. Nuitter et Louis Gallait, musique de M. Guiraud, représenté à l'Opéra-Comique le 2 juillet 1870. Le kobold est un lutin dont la fonction consiste à empêcher les jeunes garçons de contracter mariage. Jaloux de leur amitié, il veut en jouir en égoïste. Mais sa puissance n'a d'effet qu'autant qu'il reste invisible; s'il est vu par un mortel, il perd son pouvoir et périt dans les flammes. Un garde-chasse, du nom de Frédéric, est fiancé à Catherine, fille de Pippermann. Le kobold leur joue mille tours; mais Catherine, par ses stratagèmes, et surtout en excitant la jalousie du lutin outre mesure, l'oblige à se montrer, ce qui finit la pièce, et lui permet d'épouser Frédéric. Cette fable aurait pu fournir la matière d'une jolie fantaisie lyrique. Charles Nodier a montré, dans *Trilby*, le parti qu'on peut tirer de ces lutins familiers. Quant à la musique, elle a été fort goûtée, autant que le permettaient les préoccupations si graves du public, puisque, dans la même soirée, on chantait la *Marseillaise* et le *Rhin allemand* dans tous les théâtres. Les bonnes études qu'a faites le compositeur se révèlent dans l'ouverture et dans l'arrangement de l'harmonie et de l'instrumentation, sur les motifs assez simples et peu développés de la partie vocale de la partition. Les airs de ballet sont agréables. Le kobold est naturellement une danseuse; Mlle Trévrian faisait alors partie de la troupe de l'Opéra-Comique, et la pièce a, dit-on, été faite pour elle. Cette idée a rarement réussi. Il vaut mieux que l'Opéra-Comique garde son genre. Les autres rôles ont été chantés par Leroy, Nathan et Mlle Heilbronn.

L

LISA ou LE LANGAGE DU CŒUR, opéra en deux actes, paroles et musique de Mertke; représenté à Manheim le 24 janvier 1872.

LJUBAVI ZIOBA, opéra croate, livret du docteur Demeter, musique de Vastrolay Lisinski; représenté sur le théâtre d'Agram le 21 octobre 1871.

LUC ET LUCETTE, opérette en un acte, paroles de MM. de Forges et Riche, musique de M. Offenbach; jouée dans la salle Herz, le 2 mai 1854, par M. et Mme Meillet.

M

MACCO, opérette-bouffe italienne, musique de Vincenzo Bruti; représentée à Bologne, au théâtre Brunelli, en juin 1872.

MADAME TURLUPIN, opéra-comique en deux actes, livret de MM. Cormon et Grandvallet, musique de M. E. Guiraud; représenté au théâtre de l'Athénée, le 23 novembre 1872. Les auteurs de la pièce ont imaginé un Turlupin tout autre que celui de la tradition. Il tient plutôt de l'arlequin sensible et bon de M. de Florian, que du joyeux compagnon de Gaultier-Garguille et de Tabarin. Le pauvre comédien doit de l'argent à l'aubergiste, et défend sa femme contre les entreprises du capitaine Rodomont. Mme Turlupin, par ses stratagèmes, réussit à assurer la recette de la troupe, et à berner l'audacieux galantin. La pièce est faible, et les moyens scéniques surannés. La musique en a fait un fort joli opéra-comique; nous ne sommes pas gâtés sur ce point. Les scènes lyriques sont tellement encombrées de méchants ouvrages, que celui-ci a été accueilli avec une vive satisfaction par les gens de goût. La partition du *Kobold* (voyez ce mot) m'avait fait espérer que le compositeur prendrait rang parmi les maîtres; car, dans la pléiade des musiciens qui ont remporté le prix de l'Institut, c'est à mon avis celui qui écrit le mieux; mais il faut qu'il se montre difficile sur le choix de ses livrets. Je signalerai dans l'opéra de Mme Turlupin l'ouverture, dont l'instrumentation est d'une sonorité charmante, sobre et élégante; les couplets : *Enfants de la balle*, et le chœur de la retraite qui termine le premier acte. L'entr'acte est une petite symphonie, écrite avec une délicatesse et une clarté qui dénotent un travail aussi intelligent que consciencieux. Je goûte peu la scène du *Printemps*, et, dans le reste de l'ouvrage, je n'ai remarqué de saillant que la romance et un petit trio. Cet opéra a été chanté par Lepers, Girardot, Lemaire, Galabert, Mlles Daram et Fain.

MADELEINE, opérette en un acte, livret de MM. Vanloo et Leterrier, musique de M. Henri Potier, ancien accompagnateur de l'Opéra; représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens, le 16 janvier 1869. Les librettistes ont mis en scène un marin, amoureux d'une fille de pêcheur, et qui devient brave, comme malgré lui, pour l'épouser. On a remarqué les couplets : *Je te présente ma main*, la romance de Madeleine, et le quatuor : *Il a peur*. Chanté par Mme Galli-Marié et sa sœur, Mlle Irma Marié.

MAESTRO DEL SIGNORINO (IL), opéra-bouffe italien, musique de Soffredini; représenté à Livourne en mars 1872.

MANFREDO, opéra italien, musique de M. Petrella, représenté à Naples, au théâtre San-Carlo, le 25 mars 1872, avec un grand succès. Chanté par Barbaccini, Aldighieri, Debassini et Mlle Krauss.

MANGÉ PAR LES SAUVAGES, opéra-bouffe en un acte, paroles de M. Lefebvre, musique de M. Burty; représenté au théâtre des Nouveautés en novembre 1871.

MARCEL ET Cie, bouffonnerie musicale en un acte, paroles de MM. H. Avocat et Désiré Courtecuisse, musique de M. Fossey; représentée aux Bouffes-Parisiens en octobre

1869. Cette pièce a pour auteurs deux comédiens, Tacova et Désiré; on s'en aperçoit au sujet. Marcel est un acteur qui, avec sa camarade Charlotte, joue successivement toutes sortes de rôles pour plaire à un vieil amateur, et lui arracher un consentement au mariage de sa fille. On a remarqué dans la musique les couplets : *Mon village est dans la Touraine*, et une marzurke chantée. Jouée par Désiré, Jean Paul, Mlle Bonelli.

MARIA DI TORRE, opéra-séria italien en trois actes, musique de Fornari ; représenté au Théâtre-Philharmonique de Naples en mai 1872. Cet ouvrage a été bien accueilli.

MARIAGE AU CLICHÉ (LE), opérette, paroles de MM. E. Didier et E. Roger, musique d'Alfred Mutel ; représentée au concert de Tivoli en juillet 1869. On a remarqué un quatuor et un trio bien traités. Jouée par Lary, Bégué, Mmes Dastruc et Tell.

MARIANNE, opéra-comique en un acte, paroles de M. Augustin Challamel, musique de M. François Bazin, publié dans le *Magasin des demoiselles* en 1861.

MARIE ADOLESCENTE DANS LE TEMPLE DE JÉRUSALEM, drame biblique en trois actes, paroles de M. l'abbé Monnier, musique de M. Limnander, publié chez l'éditeur Mayens-Couvreur.

MARIE STUART AU CHÂTEAU DE LOCH-LEVEN, opérette en un acte, paroles de M. P. Bogaerts, musique de M. Jules Duprato, publiée à Bruxelles chez Schott.

MARIETTE LA PROMISE, opéra en un acte, musique de M. Victor Massé, représenté à Saint-Pétersboorg en août 1862.

MARINA, opéra espagnol, musique d'Arrieta ; représenté au théâtre Tacon de Cuba en février 1872. Le célèbre ténor Tamberlick y a chanté le rôle principal.

MARQUIS DE CARTONNAGE (LE), opérette en deux actes, musique de Louis Robert (pseudonyme) ; représentée au théâtre de Friedrich-Wilhemstadt, à Berlin, en février 1872. Le sujet a été tiré d'un vaudeville français, la *Meunière de Marly*, de Mélesville.

MASQUES (LES), opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Nuitter et Beaumont, d'après le livret italien, musique de Carlo Pedrotti; représenté au théâtre de l'Athénée le 23 septembre 1869. Cette pièce a été donnée à Vérone en 1856, et a obtenu un assez grand succès en Italie. Il s'agit encore d'une prima-donna dont un jeune officier est amoureux; une brouille survient entre eux. Un riche rival organise une troupe d'opéra, sous le prétexte d'aller donner des représentations à Bagdad; mais sa véritable idée est d'emmener la cantatrice; avant de partir, il donne un bal, dans lequel l'officier Emilio se réconcilie avec Vittoria, et l'amphitryon en est pour ses frais. C'est bien peu de chose, comme on voit. Le compositeur a écrit sur ce canevas une partition considérable. Il est vrai qu'il paraît doué d'une grande facilité. Toute cette musique est mélodique, scénique, bien orchestrée. Mais aucun morceau ne s'élève au-dessus d'une moyenne estimable. On a applaudi un quatuor, imité de celui de *Rigoletto*, et le trio des Turcs. M. Pedrotti représente très-dignement l'école italienne contemporaine. Cet ouvrage a été chanté par Jourdan, Aubéry, Soto, Mlles Singelée et Marie Biarini.

MAZEPPA, opéra-bouffe, musique de M. Pourny; représenté aux Folies-Dramatiques le 7 septembre 1872. Joué par Luce, Milher, Hamburger, Mmes Thierret et Blanche d'Antigny.

MEMNON ou la **SAGESSE HUMAINE**, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Edouard Cadol et Paul Bocage, musique de M. Charles Grisart ; représenté au théâtre des Folies-Bergères le 2 décembre 1871. C'est le conte de Voltaire qui a fourni la donnée de la pièce. La musique a été assez goûtée ; on a remarqué les couplets chantés par Mlle Judic, le duo entre l'esclave Aïdée et Memnon, ainsi qu'une chanson à boire. L'épigraphe du conte, qui est si connue, a fourni au musicien l'idée d'une mélodie dont la forme archaïque ne manque pas d'à-propos :

> Nous tromper dans nos entreprises
> Est à quoi nous sommes sujets ;
> Le matin je fais des projets,
> Et le long du jour des sottises.

Chanté par Crambade, Raoult et Mlle Judic

MENESTRELLO (IL), opéra italien, musique de Ferrari ; représenté avec succès au Fondo de Naples, en mai 1872.

MEUNIÈRE SANS SOUCI (LA), opérette, paroles de M. Auguste Carré, musique de M. Ernest Boulanger, publiée dans le *Magasin des demoiselles* en 1863.

MEUNIÈRE DE SAVENTHEM (LA), opéra-

comique en un acte, musique de Michel, représenté au Théâtre Royal de Liége en mars 1872.

MINA, opéra, musique de M. Schira; représenté à Londres, à Saint-Georges-Hall, par l'Académie de musique, en avril 1872. Cet ouvrage n'est pas sans mérite; plusieurs morceaux ont eu du succès. Chanté par miss Hillerton.

MON AMI PIERROT, opéra-comique en un acte, musique de M. Léo Delibes; joué à Ems en 1862. Le principal rôle a été chanté par Mlle Girard.

MONSIEUR DE PAPILLON, opéra-comique allemand en un acte, musique de R. Bial, représenté au théâtre Walner, à Berlin, en janvier 1870.

MORILLA, opérette en trois actes, musique de Julius Hopp; représentée au Victoria-Theater de Berlin en février 1872.

MOULIN TÉNÉBREUX (LE), opérette en un acte, paroles de M. Ch. Narrey, musique de M. Albert Vizentini; représentée aux Bouffes Parisiens le 28 octobre 1869. On a remarqué l'ouverture et les couplets : *Gare à vous, mon mari*, d'une facture facile et soignée dans les détails. Jouée par Lanjallais, Lécuyer, Mlles Pradal et Cellini.

N

NAIN (LE), opérette, paroles de M. Tréfeu, musique de M. Emile Ettling; jouée à la Tertulia, en novembre 1872.

NOÉ, opéra, livret de M. de Saint-Georges, musique de Fr. Halévy, ouvrage posthume et inédit; la partition a été achevée par M. Bizet.

NORMANNI A SALERNO (I), opéra-mélodrame italien en quatre actes, musique de Marzano; représenté à Salerne, en juillet 1872.

NOTTE DEL NATALE (LA) [*la Nuit de Noël*], opéra italien, musique de Pontoglio; représenté à Bergame, au théâtre Riccardi, en septembre 1872.

NOUVEL ALADIN (LE), opéra-bouffe, livret de M. Thompson, musique de M. Hervé; représenté au théâtre des Folies-Nouvelles en décembre 1871. Une fille du taïcoun du Japon, nommée Veloutine, son amoureux Kokeliko, changé en singe, un Aladin, commis chez un marchand de jouets, c'est assez dire pour indiquer à quel genre appartient cette pièce imaginée par un Anglais; l'opérette burlesque internationale existe donc? C'est un progrès.... Le public cosmopolite qui se délecte de ces sortes d'ouvrages a applaudi à la romance des *Hannetons et de la Pervenche*, à une romance : *Sous un soleil brûlant*, et à la *Ballade de la lune*. Joué par Dailly, Marcel, Mlles Berthal et Claudia.

NOZZE DI MICHELINA (LE), opéra-comique italien, musique de Mariani-Montaubry, représenté à Turin, au théâtre Gerbino, le 19 août 1872.

NOZZE PER ASTUZIE (LE), opéra italien, musique de M. Panizza, représenté à Calcutta en mai 1872.

NUIT DU 15 OCTOBRE (LA), opérette militaire en un acte, paroles de MM. Leterrier et Vanloo, musique de Jacoby; représentée aux Bouffes-Parisiens le 15 octobre 1869. Il y est question d'une jeune fille assassinée, d'une malle enterrée, des récits incongrus d'un brosseur, dont les couplets ont paru divertir un auditoire bien digne de se complaire à de telles excentricités.

NUITS DE FLORENCE (LES), opéra-comique en trois actes, musique de Ferdinand Lavainne; représenté au Grand-Théâtre de Lille, en février 1872, avec un succès local très-accentué.

O

OLEMA LA SCHIAVA, opéra-séria italien en quatre actes, musique de Carlo Pedrotti; représenté à Modène le 5 mai 1872.

OLIMPIADE, opéra italien, livret de Métastase, musique de Cimarosa, représenté à Naples en 1784 (voyez page 493). M. Gevaert a publié dans les *Gloires de l'Italie* un rondo tiré de cet ouvrage : *Nel lasciarti, o prence amato.*

OMBRE (L'), opéra-comique en trois actes, livret de M. de Saint-Georges, musique de M. de Flottow; représenté à l'Opéra-Comique le 7 juillet 1870. Cet ouvrage est certainement l'un des plus distingués qu'on ait écrits dans ces dernières années; son succès a été interrompu par la guerre et on ne peut douter qu'il ne devienne un digne pendant de *Martha*. Le livret est très-dramatique et intéressant. Quoique le cadre dans lequel M. de Saint-Georges a placé l'action soit bien dédoré par l'usage, puisqu'il s'agit des éternelles *dragonnades*, les détails sont poétiques, charmants et émouvants. Voici d'abord la donnée de la pièce : Le comte de Rollecourt, officier sous le commandement du maréchal de Villars, avait désobéi à ses chefs en sauvant une famille de protestants qu'on allait massacrer; on l'avait condamné à mort pour ce fait. Une jeune fille, élevée dans le château de Rollecourt, qui, à l'insu du comte, avait conçu pour lui un amour ardent, le voit tomber sous les balles des soldats; nul doute, son maître est mort; mais le comte a été sauvé par le capitaine chargé de l'exécution; son amitié a inspiré à celui-ci l'idée d'un stratagème qu'on découvre et qu'il va payer de sa vie. Le comte s'est réfugié dans un village; il est le locataire de Mme Abeille, veuve et riche; il se fait passer pour un artisan, sculpteur en bois, et prend le nom de Fabrice; la fermière ne le regarde pas avec indifférence; le médecin du village, Antoine Mirouet, s'est lié avec le jeune sculpteur; tout ce monde se prépare à fêter la Saint-Fabrice, lorsqu'une jeune fille se présente à la ferme; elle est épuisée de fatigue, et sous l'impression des scènes de violence dont elle vient d'être témoin; elle demande à remplacer la servante du sculpteur, qui l'a quitté depuis quelques jours. Fabrice l'accepte; mais, en le voyant, Jeanne reste stupéfaite, et ne peut détacher ses regards de cet homme qui a tous les traits de son maître qu'elle a vu fusiller; Mme Abeille voit dans cette pauvre fille une rivale et conçoit de l'aversion pour elle; Fabrice se laisse fasciner à son tour par la beauté de Jeanne et dépose un baiser sur son front; la jeune fille prend la résolution de fuir de cette maison; Fabrice entend un cri; il se précipite dans la chambre de sa servante; Mme Abeille, qui épie tous ses mouvements, voit ce scandale. Ainsi finit le premier acte. Jeanne est en butte aux mauvais propos dans le village; elle est chassée de l'église et va quitter le pays, lorsque Fabrice fait connaître son innocence. Après son entretien avec lui, Jeanne était sortie par un brouillard épais et prenait la direction d'un précipice où elle allait trouver la mort; Fabrice avait couru après elle et l'avait ramenée évanouie dans ses bras. Le bon docteur Mirouet, touché de ce récit, offre de faire un sort à la pauvre fille en l'épousant. Mme Abeille reçoit ensuite les confidences de Jeanne, qui lui raconte la passion insensée et secrète qu'elle a conçue pour son jeune maître, et les sentiments qui l'animent en présence d'un autre lui-même dont elle ne peut s'expliquer la si parfaite ressemblance. Fabrice a entendu cette conversation, et, loin de détromper Jeanne, il l'entretient dans la pensée que cette ressemblance est purement imaginaire. Mais voici que le docteur apporte une nouvelle dont il tient le récit d'un colporteur; c'est le fait que nous avons raconté plus haut, relativement au simulacre d'exécution du comte. Il ajoute que si le comte ne vient pas se livrer lui-même, son ami, qui a trahi son devoir, sera fusillé à sa place. Rollecourt n'hésite pas; profitant de la nuit, il revêt son uniforme et se dispose à partir. Un rayon de lune le trahit aux yeux de Jeanne, qui le retrouve tel qu'elle l'a connu. Elle se jette à ses genoux, lui avoue sa tendresse, le conjure de rester. Le devoir impérieux de l'honneur

l'emporte dans le cœur de Rollecourt, qui quitte Jeanne en la laissant évanouie. Au troisième acte, il a repassé encore la frontière; car l'action se passe plutôt sur les confins de la Savoie que dans les Cévennes, qui en sont trop éloignées pour la vraisemblance du drame. Il y a eu là une assez grave distraction géographique chez l'auteur dramatique. Rollecourt a obtenu un sursis de vingt-quatre heures et veut en profiter pour épouser l'orpheline, et lui laisser son nom et sa fortune. Jeanne s'abandonne à toute l'illusion de son bonheur; elle se laisse parer pour la cérémonie, elle reçoit l'anneau nuptial; le mariage est célébré. Mais le secret fatal lui est révélé. Le comte, cette fois, va la quitter pour toujours. On comprend toute cette scène de larmes, de prières, de résistance. Pour abréger et finir, le docteur Mirouet apporte la nouvelle de la grâce accordée par le maréchal de Villars aux deux officiers. En glissant sur divers détails peu vraisemblables, sur les deux départs de Rollecourt, qui amènent deux scènes analogues, sur le mariage si prompt du comte avec une pauvre servante, on peut trouver ce livret très-favorable à l'œuvre musicale, à cause des situations pathétiques et originales qu'il présente, et du caractère bien marqué de chacun des quatre personnages mis en scène; car, de même que dans l'*Eclair*, il n'y a dans l'*Ombre* que quatre voix, sans mélange de chœurs. Soutenir l'intérêt pendant trois actes avec si peu de ressources semblait une tâche difficile. Les auteurs s'en sont acquittés avec honneur et succès; tant il est vrai qu'une œuvre où l'inspiration, le goût, le véritable talent en un mot préside, peut se passer de toutes ces complications dont on a surchargé les plus modestes opéras-comiques. Quel luxe indigent dans la plupart! Ici, au contraire, la simplicité, et néanmoins un grand effet! La partition est une digne émule de celle de *Martha*. L'inspiration y est moins abondante; il y a plus de recherche et d'effort; néanmoins, tout y est traité avec goût et distinction. Le travail harmonique laisse, à mon avis, quelque chose à désirer; on trouve des modulations éloignées d'un fâcheux effet, surtout dans l'ouverture. Lorsque M. de Flotow veut être savant musicien, il s'égare; quand il se contente d'écrire sous la dictée de son inspiration, il exprime avec beaucoup de naturel le sens dramatique, et l'expression mélodique est à la fois juste et agréable. L'ouverture débute par un larghetto pathétique et doux; l'allegro qui suit est formé en partie du motif des couplets du docteur : *Quand je monte Cocotte.* La transposition dans plusieurs tons de ce motif gracieux, qui doit son succès à sa parfaite adaptation aux paroles, n'est pas toujours heureuse. Le compositeur a aussi abusé de l'accord de septième, de sensible et de ses renversements plaqués et en arpéges. Depuis une quinzaine d'années, cet accord jouit d'une trop grande faveur. Le duo du docteur et de Mme Abeille est bien traité dans le style qui convient à l'opéra-comique, mais n'offre rien de saillant. Le trio, malgré une assez jolie phrase dans l'andante, est médiocre et dans le goût des opérettes de M. Offenbach. On regrette d'y trouver de ces répétitions par deux voix du dernier mot chanté par le soprano. Cet effet n'est plus comique, mais commun et suranné. Je n'ai que des éloges pour les couplets très-réussis du docteur; le quatuor du premier acte est le morceau le plus important de tout l'ouvrage; l'andante : *La nuit approche, voici l'heure*, est d'un rhythme gracieux, et, lorsque le motif est exécuté pour la seconde fois, la voix de soprano dessine des broderies d'un charmant effet. Toute cette première partie du quatuor mérite d'être rangée au nombre des plus jolis morceaux du répertoire de l'Opéra-Comique. Il est regrettable que l'allegro n'y réponde pas. C'est un chœur qui paraît avoir été écrit pour les orphéons :

Et tic et toc et tic et toc,
De nos verres vive le choc.

Il me semblait que les auteurs de livrets d'opéra-comique avaient répudié définitivement cette vieille défroque de M. Scribe. Tout le reste du premier acte est dramatique. Les moyens musicaux sont bien simples et presque pauvres; le ténor répète à l'octave les phrases du soprano, puis arrivent de fréquents unissons. Mais il y a tant de mobilité, tant de variété, dans le travail artistique de M. de Flotow que l'intérêt ne languit jamais. Le deuxième acte est précédé d'une sorte de rêverie symphonique. La sonorité en est douce et habilement conduite, mais la mélodie contournée; des effets de quintes et des fausses relations sont mal dissimulés sous les nuances et les élégances de l'instrumentation. L'air de Mme Abeille est très-médiocre. Je ne comprends pas qu'un musicien de la valeur de M. de Flotow se soit laissé influencer par les petits effets rhythmiques particuliers à M. Offenbach, et qu'il ait imité ses appogiatures interrompues et dures, ses

éternelles valses chantées. Les couplets du docteur : *Une femme douce et gentille*, qui sont loin de valoir ceux qu'Auber mettait dans ses opéras-comiques, ont le tour gaulois. Quant au second quatuor : *Un mot, chère voisine*, il ne vaut pas le premier, mais il est très-scénique et se termine par un allegretto d'une gaieté communicative. Le duo de Jeanne et de Fabrice : *D'où vient que maintenant près d'elle*, est à la fois d'une vérité d'expression très-soutenue et d'un charme mélodique incontestable. Bien écrit pour les voix, il prendra place dans le répertoire des chanteurs. Avec la première partie du quatuor du premier acte, c'est le morceau que je trouve le mieux réussi. La fin de l'acte est d'un effet pittoresque. Une petite symphonie jouée par les instruments à cordes en sourdine est traitée avec goût. Des critiques sévères pourraient reprocher aux auteurs d'avoir abusé dans cet opéra des hors-d'œuvre et d'avoir fait une part trop grande aux épisodes descriptifs. Mais les morceaux sont courts et mélodieux. M. de Flotow a du goût et n'insiste pas comme l'a fait souvent Meyerbeer, qui traçait un grand tableau là où il aurait fallu un simple croquis. Cette observation m'est suggérée par les couplets si applaudis sur les heures de midi et minuit. Cet andante est fort gracieux ; je crois que le sens voluptueux des paroles, qui flatte le goût du public de ce temps, a bien un peu contribué au succès de cet intermède.

La romance de Fabrice : *Pauvre ange dont la triste vie*, n'est qu'une inspiration distinguée. Elle est loin de rendre tout ce que la situation de Fabrice a de poignant. Cette scène m'a fait penser à une scène analogue dans le *Déserteur*, et la cantilène : *Adieu, chère Louise*, du vieux Monsigny, est bien autrement émouvante. Après un assez joli trio avec effet de cloches sonnant le mariage, et une romance médiocre du docteur, l'opéra se termine par un trio dramatique, dans lequel on peut admirer une phrase large et belle chantée à l'unisson, et par la reprise finale du chœur des cloches. L'*Ombre* restera un des jolis ouvrages du répertoire de l'Opéra-Comique. Les rôles ont été créés par Monjauze, Meillet, Mlles Marie Roze et Priola.

OMBRA BIANCA (L'), opéra italien, musique de Miceli ; représenté au Teatro-Nuovo-Nazionale, de Naples, en janvier 1872, avec succès.

ONCLE SALOMON (L'), opéra-comique en trois actes, livret de M. de Najac, musique d'Albert Grisar, ouvrage posthume et inédit.

OPRITSCHNIK (L'), opéra russe, musique de Tschatkowski ; représenté au théâtre Marie de Saint-Pétersbourg en 1872.

ORESTE, opéra italien, musique de Carlo Alberti ; représenté à Naples en février 1872.

ORFANELLA, opéra italien, musique de Baraldi ; représenté au theâtre du Liceo, à Barcelone, en mars 1870. Baraldi a chanté le rôle du baryton dans son ouvrage.

ORFEO, opéra-séria, musique de Haydn. Cet ouvrage a été composé à Londres en 1793 ou au commencement de 1794, pendant le second séjour du maître en Angleterre. Gallini, entrepreneur du théâtre de Hay-Market, lui avait demandé cet opéra. Mais des difficultés s'étant élevées au sujet du privilége de ce théâtre, Haydn repartit pour Eisenstadt en emportant onze morceaux de sa partition ; c'est un de ces fragments, l'air de baryton : *Il pensier sta negl' oggetti*, que M. Gevaert a publié dans les *Gloires de l'Italie*.

ORIO SORANZO, opéra italien, musique de M. Gustavo Ruiz ; représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en avril 1870. Cet ouvrage n'a été donné qu'une fois.

OURS ET L'AMATEUR DE JARDINS (L'), bouffonnerie musicale en un acte, paroles de MM. W. Busnach et Marquet, musique de M. Isidore Legouix ; représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens le 1er septembre 1869. Cette bluette ne se recommande que par son excentricité. Un jeune sculpteur fait poser un ours du Jardin des plantes pour un groupe dont le sujet est la fable de La Fontaine. Cet ours fait son entrée dans un intérieur bourgeois où se débattent diverses affaires matrimoniales. On croit à une farce du prétendu qui aurait trouvé plaisant de s'affubler de la peau de l'animal. De là quiproquos et effroi général lorsqu'on découvre qu'on a affaire à une bête féroce. La musique a passé inaperçue. On n'a remarqué que la chanson des crêpes et un air de chasse. Joué par Désiré, Poirier, Vautier fils et Mlle Bonelli.

OURS ET LE PACHA (L'), opéra-comique en un acte, livret de Scribe et Saintine, musique de M. François Bazin ; représenté à l'Opéra-Comique en février 1870. La pièce de Scribe a fait le tour du monde ; cette drôlerie fort plaisante, saupoudrée de gros sel, ne pouvait supporter que quelques couplets

rondement tournés et un ou deux chœurs bouffes. Un compositeur tel que M. Bazin pouvait encore y trouver une occasion d'exercer sa verve dans ces conditions restreintes. Mais c'était un peu user sa poudre contre des moineaux que d'écrire pour une farce de ce genre une ouverture très-travaillée, un grand duo et divers morceaux remplis d'intentions musicales recherchées et d'effets harmoniques savamment combinés. Le directeur qui a dit à M. Bazin « Prenez mon ours » a été mal inspiré. L'association de la musique avec les scènes burlesques du livret n'a pu s'effectuer, plutôt par la faute du sujet que par la volonté du compositeur. Cet opéra-comique a été joué avec beaucoup d'entrain par Couderc, Potel, Prilleux, Ponchard et Mlle Bélia.

P

PAPA MARTIN, opéra italien, musique de Cagnoni ; représenté à Milan, au Politeama-Tivoli, le 25 juillet 1872.

PARAPLUIE (LE), opéra-comique en trois actes, livret de MM. Deulin et de Najac, musique de Albert Grisar ; ouvrage posthume et inédit.

PARIA (IL), opéra italien, musique de Burgio ; représenté à Florence, au théâtre de la Pergola, en mars 1872.

PARIA (LE), opéra polonais en trois actes, livret tiré de la tragédie de Casimir Delavigne, musique de Moniuszko, représenté au théâtre de Varsovie en janvier 1870. Cet ouvrage a obtenu un certain succès ; le second acte a été surtout remarqué. Moniuszko a introduit dans cet opéra indou des mélodies lithuaniennes, si chères à ses compatriotes.

PASSANT (LE), opéra-comique, livret de M. François Coppée, musique de M. Paladilhe ; représenté à l'Opéra-Comique en avril 1872. Il est fâcheux pour le jeune compositeur d'avoir accepté pour ses débuts au théâtre une œuvre aussi antilyrique que la fantaisie poétique de M. Coppée. De jolis vers, une étude psychologique intéressante, un dialogue d'un caractère original, cela a pu motiver un succès en faveur du poëte, et, dans une époque stérile en talents comme la nôtre, lui procurer à peu de frais une gloire éphémère. Mais il n'y avait dans cette œuvre aucun des éléments propres à former un livret d'opéra-comique. M. Paladilhe a tenu à lutter avec un sujet ingrat. La partition et le poëme se sont nui mutuellement. Le musicien n'a trouvé aucune mélodie franche ; ses procédés de composition, tout laborieux et estimables qu'ils sont, n'ont abouti à aucun effet appréciable sur le public, si ce n'est à une impression générale d'ennui et de défiance à l'égard de son avenir de compositeur. On a remarqué un joli prélude et un chœur sans accompagnement. L'auteur de la *Mandolinata* a une revanche à prendre. Cet ouvrage a été chanté par Mme Galli-Marié et Mlle Priola.

PEARL OF BAGDAD (THE), opéra américain, livret de M. E. Nyse, musique de M. John Moretz ; représenté au Brooklyn-Lycæum de New-York en mai 1872.

PÉCHÉ DE GÉRONTE (LE), opéra-comique en un acte, paroles de MM. ***, musique de M. Chaumet ; représenté au théâtre de l'Athénée le 31 décembre 1872. C'est l'éternel sujet du tuteur et de la pupille, d'un vieillard épouseur et d'une Rosine qui lui joue des tours et finit par lui échapper. La musique a été accueillie avec une indulgence qu'on a absolument refusée à la pièce. On y a remarqué un morceau commençant par ces mots : *Vous plaisantez*. Cet ouvrage n'a pas réussi.

PETITE FADETTE (LA), opéra-comique en trois actes et cinq tableaux, livret de Mme George Sand et de M. Michel Carré, musique de M. Théodore Semet ; représenté à l'Opéra-Comique le 11 septembre 1869. Le roman de la *Petite Fadette* est trop connu pour qu'une analyse de la pièce soit nécessaire : je ferai observer que ce mélange de sentimentalité et de réalisme qui en a fait le succès a nui beaucoup à celui de l'opéra. Le thème de l'œuvre littéraire ne pouvait être goûté qu'à l'aide de détails multipliés, d'épisodes et de longs dialogues. Dans une œuvre dramatique, l'action doit être simple

et non entravée par les descriptions et les analyses de sentiment. Là où Sedaine, ou tout simplement Desforges aurait pleinement réussi, Mme George Sand a échoué. Un musicien laborieux et convaincu, comme M. Semet, a sans doute fait preuve de beaucoup de talent dans cet ouvrage; mais, malheureusement pour lui, il a perdu sa peine. Des mélodies charmantes, des intentions ingénieuses, une orchestration des plus distinguées n'ont été appréciées que par les amateurs. Je citerai dans le premier acte le chant du Fadet: *Fadet, petit Fadet, prends ta cape;* la chanson du bois joli et le chœur des enfants : *Fadette qui naguère ne dansait.* Dans le second acte on a remarqué les souhaits de la grand'mère : *Ce soir, oublie en dormant;* les couplets de Cadet-Caillaux : *Je suis jeune et bel homme.* Il y a aussi le chœur dans lequel les effets de cloches sont bien rendus par les cors. Tout est intéressant dans cet opéra, musicalement parlant; le troisième acte renferme aussi des morceaux traités avec beaucoup de goût, entre autres une romance de Landry: *Oui, Fadette, quand je t'appelle.* Distribution : Landry, Barré; Cadet-Caillaux, Potel; le père Barbeau, Gailhard; Fadette, Mme Galli-Marié; la mère Fadet, Mlle Révilly; Madelon, Mlle Bélia.

PETIT FAUST (LE), opéra-bouffe en trois actes et quinze tableaux, paroles de MM. Hector Crémieux et Jaime fils, musique de M. Hervé; représenté au théâtre des Folies-Dramatiques le 23 avril 1869. Si on devait juger du mérite d'une œuvre par le succès et par le nombre de représentations successives, celle-ci l'emporterait de beaucoup sur les meilleurs opéras d'Hérold, de Boieldieu et d'Auber, voire même de Rossini; aucun ouvrage de ces maîtres n'a joui à son apparition d'une vogue comparable à celle du *Petit Faust.* Il y a là un problème psychologique à résoudre. Pour ma part, je ne proposerai pas d'autre solution que celle-ci: Il faut retourner la proposition et dire: on peut juger de l'état mental d'une société par le succès qu'une œuvre telle que le *Petit Faust* y obtient et par le plaisir qu'on y prend. Il est impossible de donner une analyse supportable des scènes décousues composant cette pièce, dont le musicien a fait çà et là une parodie de l'opéra de M. Gounod, mais qui, sous la plume des librettistes, n'est qu'une olla podrida de lazzi plus indécents les uns que les autres, et dans lesquels l'esprit ne dissimule pas la grossièreté. Faust est un vieux maître d'école qui tient une classe de garçons et de filles. Marguerite lui est amenée par son frère Valentin, qui part pour la guerre; cette drôlesse met l'école sans dessus dessous, et se sauve pour devenir ce qu'on sait. Faust, rajeuni par Méphisto, court après sa belle, la trouve dans un bal public, l'enlève dans un fiacre après avoir tué son frère. Le spectre de Valentin apparaît aux yeux des coupables et les entraîne dans un enfer fort tristement parodié. Pour qu'on ne m'accuse pas de sévérité outrée, voici le texte du finale du troisième acte que les auteurs n'ont pas craint d'intituler: *Hymne à Satan!....*

MÉPHISTO.

Riez, chantez, ô cher troupeau maudit·
Maître Satan vous ouvre sa demeure;
Quand vous chantez, il sait que l'on gémit,
Quand vous riez, il se dit: quelqu'un pleure!
C'est moi qui donne le signal,
Démons, tournez dans une ivresse folle
Et qu'une horrible farandole
Ajoute à ce bal
Un aspect infernal!
Et dansez donc!
Et tournez donc!

DEUXIÈME COUPLET.

Riez, chantez, un jour tout finira.
Au train que va la vertu sur la terre,
Le temps est proche où Satan vous dira:
Reposez-vous, je n'ai plus rien à faire.
Et dansez donc!
Et tournez donc!
Vous danserez pendant l'éternité.

MÉPHISTO, MARGUERITE, FAUST.

Ah! c'est le châtiment!

DANSE GÉNÉRALE.

Dansez, tournez, dans ce bal infernal,
C'est Méphisto qui donne le signal.

Et le rideau tombe sur cette danse ignoble vulgairement appelée cancan, qu'à Londres comme à Vienne, à Berlin comme à Pétersbourg, on appelle la danse nationale française. Je ferai observer que c'est en 1858 que M. Offenbach a le premier introduit dans une œuvre lyrique, *Orphée aux enfers,* cette danse de mauvais lieu; que la société policée d'alors, je ne dis pas la société polie (elle avait déjà été rejoindre les vieilles lunes), non-seulement passa condamnation sur ce fait, mais s'en amusa si fort que, depuis, cette danse devint le finale obligé de toutes les opérettes du maëstro Offenbach; que l'administration, fidèle interprète de l'opinion publique, fit de lui et de ses collaborateurs autant de chevaliers de la Légion d'honneur.... Ce mouvement musical, si brillamment inauguré en 1858, a régné sans interruption jusqu'à présent. La guerre et les malheurs de la patrie ne

l'ont pas interrompu. Il sera l'un des caractères de notre époque et fournira à la postérité des éléments pour la juger. La musique que M. Hervé a écrite sur ce livret, considérée en elle-même, est meilleure que ne le comportait le sujet, sans toutefois s'élever beaucoup au-dessus du genre de composition en usage dans les bals publics ; les motifs de valse, de polka et d'autres danses abondent; l'ouverture elle-même est une valse. La parodie musicale de la kermesse-du chœur des soldats, de divers procédés par, ticuliers à M. Gounod est assez spirituelle. Le musicien a traité aussi heureusement plusieurs tyroliennes. Comme il en met dans tous ses ouvrages, il a acquis une grande habitude dans l'arrangement vocal de ces cantilènes; mais les idées qui pourraient être gracieuses sont dénaturées par des effets de charge à outrance, qui les rabaissent au niveau des tréteaux de la foire. Cependant, au milieu de ces extravagances, on a remarqué deux pages de musique qui se distinguent par un sentiment poétique, une harmonie bien caractérisée; c'est une idylle qui a pour titre les *Quatre saisons.* Ce hors-d'œuvre n'a pas de sens dans la bouche de Méphisto et perd une grande partie de son charme au voisinage des sottises et des turlupinades qui l'accompagnent. Mais il est là comme un témoignage de la pensée humaine qui n'abdique pas complétement ses droits, et un hommage presque involontaire rendu à l'art qu'on injurie et qu'on profane. Les représentations du *Petit Faust* dépassèrent le chiffre de deux cents. L'auteur de la musique joua lui-même le rôle de Faust; les autres rôles principaux furent chantés par Milher, Vavasseur, Mmes Van Ghel, Blanche d'Antigny.

PHŒDÉ, opéra-comique en un acte, paroles et musique de M. Oscar Stoumon; joué à Bruxelles le 18 janvier 1860.

PICCOLINO, opéra italien en trois actes, livret de M. de Lauzières, musique de Mme de Grandval; représenté au Théâtre-Italien en janvier 1869. Une comédie de M. Victorien Sardou, portant le même titre et jouée au Gymnase, a fourni le canevas de la pièce. La partition offre de nombreuses réminiscences et quelques jolis morceaux. Une orchestration fort soignée et qui décèle une main expérimentée a fait beaucoup valoir certaines parties de l'ouvrage ; je citerai entre autres le finale du premier acte et le duo du troisième. Les mélodies sont bien écrites pour les voix et quelquefois heureusement présentées. Telle est la *Chanson de Tivoli* et une autre chanson suisse. On y a remarqué aussi un bon quatuor. Les interprètes ont rivalisé de zèle pour faire goûter cet opéra à un public de choix. C'étaient Mlles Krauss et Grossi; Nicolini, Verger et Agnesi.

PIERO DI CALAIS, opéra italien, musique d'Aspa; représenté au théâtre Vittorio-Emmanuele de Messine, en mars 1872.

PIMPINELLA E MARCANTONIO, opéra-bouffe italien, musique de Hasse; représenté en Italie en 1741. M. Gevaert en a publié un duo bouffe pour mezzo soprano et baryton : *Già mi par.*

POULARDE DE CAUX (LA), opérette en un acte, paroles de MM. de Leuven et Prilleux, musique de MM. Gevaert, Clapisson, E. Gautier, F. Poise, A. Bazille et S. Mangeant; représentée au Palais-Royal le 17 mai 1861.

PREMIÈRE PIERRE DE L'ÉGLISE D'ARGIS (LA), légende valaque, paroles d'Antony Deschamps, musique de M. Charles Manry, partition gravée et publiée chez l'éditeur Prilipp.

PRIMER DIA FELIZ (EL) [*le Premier jour de bonheur*], zarzuela, musique de Fernandez Caballero; représentée à Madrid en janvier 1872. Le sujet de la pièce a été emprunté au livret de l'opéra français d'Auber. Ce petit ouvrage a été aussi représenté avec quelque succès à Barcelone dans la même année.

PRINCESSE DE TRÉBIZONDE (LA), opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Nuitter et Tréfeu, musique de M. Jacques Offenbach; représenté aux Bouffes-Parisiens le 7 décembre 1869. Cette farce rappelle une de celles que Riccoboni avait imaginées à la fin du siècle dernier. Le saltimbanque Cabriolo gagne à la loterie un château, des terres et le titre de baron. Il se rend dans ses domaines escorté de sa famille de paillasses. Parmi les figures de cire qu'il avait montrées dans sa baraque se trouvait celle de la princesse de Trébizonde; un jour que cette figure avait eu le nez cassé, la fille du saltimbanque avait pris ses vêtements et sa place; le fils d'un prince du voisinage en était devenu épris, et, échappant à la surveillance de son précepteur Sparadra, et du prince Casimir, son père, il ne songe qu'à épouser Zanetta; ce qu'il parvient à faire après les péripéties les plus burlesques. Il y a une scène assez comique au deuxième acte: c'est celle où tout ce monde

de bobêches, de gilles, de pîtres et d'avaleurs d'étoupes se prélasse et se goberge dans le château. Tout va bien d'abord; on mange, on boit, on dort; puis on s'ennuie, on a la nostalgie de la profession ; les convives finissent par reprendre machinalement leurs habitudes : faire tourner leurs assiettes sur des baguettes, etc. Il est fâcheux que des couplets par trop grivois et dont les équivoques sont trop grossières viennent gâter une farce qui eût été tout à fait amusante si on l'eût contenue dans de justes bornes. Quant à la musique, elle dépasse partout la vulgarité, la cocasserie des situations ; c'est désagréable au possible; cette musiquette, qui n'a pour elle que les effets d'un rhythme sautillant, ne cause aucune satisfaction à l'oreille; tout ce qui peut plaire est d'une provenance étrangère au magasin de l'auteur; ce sont des formules connues, des points d'orgue ressassés, des imitations fréquentes des beaux airs du répertoire de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique, telles que celle d'*Asile héréditaire* et de bien d'autres. C'est un genre si l'on veut, mais un très-mauvais genre, et il est certain que l'éducation musicale dans notre pays a fait bien du chemin en arrière, grâce à la prépondérance de cette forme d'œuvres artistiques et de l'idolâtrie de la bourgeoisie à son égard. La *Princesse de Trébizonde* a eu pour interprètes Désiré, Berthelier, Bonnet, Georges, Mmes Thierret, Van Ghell, Fonti, Céline Chaumont.

PRINCESSE JAUNE (LA), opéra-comique en un acte, en vers, livret de M. Louis Gallet, musique de M. Camille Saint-Saens; représenté à l'Opéra-Comique le 12 juin 1872. La donnée de la pièce est peu intéressante, comme tout ce qui est invraisemblable, et ne repose pas sur les sentiments de la nature. Un jeune savant hollandais s'est amouraché d'une image japonaise, et dans sa folie il dédaigne l'amour que sa jeune cousine ressent pour lui. Il boit un breuvage dont l'effet doit être de le transporter au Japon auprès de son idole. Il se croit, en effet, à ses pieds; mais il la retrouve avec les traits de sa cousine, dont le portrait est d'ailleurs fixé au mur avec ses habits de Hollandaise. Il sort enfin de ce rêve bizarre et se rend de bonne grâce aux charmes de sa jeune parente. La musique de M. Saint-Saens est encore plus étrange que le livret; s'il a voulu éviter de parcourir les sentiers connus de l'art musical, il a réalisé sa pensée; mais il l'a fait avec un rare désintéressement, car il y a compromis gravement sa réputation; les phrases sont décousues et obscures, les modulations vagues et trop fréquentes. On a distingué une romance et un duo. La partition et l'instrumentation sont traitées avec beaucoup de science et d'habileté. Chanté par Lhérie et Mlle Ducasse.

PRIX DE FAMILLE (LE), opéra-comique en un acte, livret de M. Méry, musique de M. Victor Massé, gravé dans le *Magasin des demoiselles* en 1855.

PRODI DI MOSCA (I), opéra italien, musique de Fenzi ; représenté en Russie au théâtre de Taganrog en janvier 1872.

PROMESSI SPOSI (I) [*les Fiancés*], mélodramma italien en quatre actes, livret de Antonio Ghislanzoni, musique de M. E. Petrella ; représenté sur le théâtre de Lecco, en octobre 1869. C'est dans cette petite ville que Manzoni a placé la scène de son célèbre et remarquable roman. On est accouru de tous les points de la Lombardie à cette représentation, qui a eu un caractère de fête nationale. L'ouvrage a été chanté par le ténor Vincentelli et la prima donna Emma Wizjack. On a voulu peu après entendre sur une plus vaste scène l'opéra d'un compositeur si populaire dans la Péninsule. Le morceau qui a obtenu le plus de succès est la grande scène et la romanza : *O mia Stanzetta*, chantée par la signora Emma Wizjack. Je signalerai encore au premier acte le quartetto : *Dalla filanda al paesel salia;* le brindisi pour baryton : *Fra noi e il nobile;* au deuxième acte, la romanza pour baryton : *Oppressi e poveri;* au troisième acte, la ballata : *Tutto ho saputo;* enfin dans le quatrième acte la prière pour deux soprani : *Salve, Maria.*

PROMESSI SPOSI (I) [*les Fiancés*], opéra italien, musique de M. Ponchielli; représenté au théâtre Dal Verme, à Milan, en décembre 1872. Cet ouvrage avait été représenté déjà en Italie dans l'année 1856 ; mais la partition a été complétement refaite par le compositeur. Cet opéra a été très-favorablement accueilli. Chanté par Junca, Fabri, Brogi; Mmes Brambilla et Barlani-Dini.

PSKOWIDIANKA (*la Fille de Pskow*), opéra russe, musique de Rimski-Korsakoff ; représenté au théâtre Marie, à Saint-Pétersbourg, en 1872.

PYGMALION, opéra, musique de Fr. Halévy, ouvrage posthume et inédit.

PYRAMUS UND THISBE, opéra en deux actes, musique de Ludwig Gellert; représenté à Francfort, au Stadttheater, en septembre 1872.

Q

QUATRE CENTS FEMMES D'ALI-BABA (LES), opérette en deux actes, livret de M. Elie Frébault, musique de M. A. Nibelle; représentée aux Folies-Marigny en mars 1872. La pièce est leste. Le compositeur ferait mieux, dans l'intérêt de sa réputation, de ne pas laisser ses idées musicales charmantes et abondantes s'égarer et se perdre dans de tels sujets. On a remarqué l'introduction, le rondo d'Alkendi et la marche turque. Chantée par Caliste Beaucé, Mme Collas et Mlle Leclerc.

R

RAJAH DE MYSORE (LE), opérette en un acte, paroles de MM. Chivot et Daru, musique de M. Charles Lecocq; représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 21 septembre 1869. Il y avait dans la donnée de cette pièce, empruntée à un vieux conte allemand, de quoi faire un charmant ouvrage. Les auteurs ont forcé les détails et ont trop sacrifié à Momus et aux satyres; cette manie de farce à outrance gâte tout. Un rajah ne se contente pas d'être le plus heureux des souverains, il veut être immortel. Son médecin lui administre une drogue et le voilà passé immortel. Il dort, et à son réveil on lui persuade qu'il a dormi dix-huit ans; sa femme est morte; tout a vieilli autour de lui; il veut épouser la jeune sœur de sa femme qu'il trouve trop jeune pour lui. Il renonce à l'immortalité et veut reprendre les conditions de la vie commune; pendant un second sommeil, tout reprend son aspect accoutumé; il retrouve sa femme vivante, ses amis, son médecin et se contente d'être le plus heureux des rajahs. Sans les vulgarités du dialogue, les grossièretés qu'y ajoutent encore les acteurs, cette pièce serait fort agréable. La musique est spirituelle, bien faite et fort mélodique. Ce n'est pas le compositeur qui a été en faute. Son ouverture est charmante. Je signalerai une valse chantée par Dilarah, les couplets du médecin et le chœur qui les accompagne. Cet ouvrage a été joué par Désiré, Bonnet, Mme Thierret et Mlle Raymonde.

REGINELLA, opéra italien, musique de Gaetano Braga; représenté au théâtre Carcano de Milan, en novembre 1872.

REINE MOZAB (LA), opéra-comique en un acte, paroles de M. Auguste Carré, musique de M. Jules Duprato, publié dans le *Magasin des demoiselles* en 1859.

RE MANFREDI (IL), opéra posthume, musique d'Andrea Casilini; représenté à Gênes en octobre 1872. Cet ouvrage, écrit en 1855, n'a pas réussi.

RE MANFREDI (IL), opéra italien, musique de Montuoro; représenté sur le théâtre de la Scala, à Milan, en 1872.

RENÉGAT (LE), opéra, paroles de M. le marquis de Pastoret, musique de M. Victor Massé; joué à l'Opéra en 1865. Cet ouvrage a été gravé.

RESSOURCES DE JACQUELINE (LES), opéra-comique en un acte, livret de Henri Boisseaux, musique de M. Charles Poisot; représenté à Paris en 1853. Chanté par Mazeau, Gavet, Mlle Marie Damoreau.

REVANCHE DE CANDAULE (LA), opéra-comique en un acte, paroles de MM. Henri Thierry et J. Avenel, musique de M. Debillemont. Il fallait bien que le sujet scabreux du tableau si remarqué de M. Gérome passât de la toile au théâtre; seulement tout est grotesque dans ce petit ouvrage. Candaule va demander à Gygès de satisfaire aussi sa curiosité comme il a satisfait la sienne. Gygès a beau imaginer toutes sortes de prétextes, il lui faut obéir au tyran. De concert avec Mme Gygès, il mystifie Candaule. La musique n'a rien offert de saillant. Chanté par Berthelier, Lécuyer, Mlle Fonti.

RÊVE D'AMOUR, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Dennery et Cormon, musique d'Auber; représenté à l'Opéra-Comique le lundi 20 décembre 1869. C'est le dernier rêve de gloire du plus aimable compositeur français de notre siècle, du successeur de Boieldieu, du maître des maîtres modernes, à l'Opéra-Comique seulement, ce qui est encore beaucoup dire. Nul doute que si la pièce eût été mieux imaginée, la donnée un peu plus vraisemblable, si le sentiment de la nature eût été plus réel, tout en restant un peu voilé par une sorte de glacis de convention, la musique eût réussi, car elle n'est pas inférieure à celles du *Maçon*, de la *Sirène*, de la *Barcarolle*, en un mot des partitions de second ordre d'Auber. Il y a même çà et là dans le dernier ouvrage écrit par le maître des hardiesses harmoniques et des effets d'instrumentation qui attestent qu'il s'était maintenu au courant du mouvement musical, et que, sans abjurer ses dieux, il s'initiait aux doctrines nouvelles. Le livret est, comme je l'ai dit, sans véritable intérêt. Un paysan romanesque a trouvé une belle demoiselle endormie, comme une Marion, sous un pommier, l'a contemplée, a déposé un baiser sur sa joue et s'est enfui à toutes jambes. Mlle Henriette de la Roche-Villers a conservé le souvenir de cet épisode; elle n'a pu voir Marcel, c'est le nom du paysan, elle le croit beau, noble, riche. Cependant Marcel doit épouser Denise; la noce se prépare, les habitants du château arrivent pour jouir du spectacle d'une noce au village. La belle endormie apparaît aux yeux effarés de Marcel qui quitte tout, Denise, la noce et les violons, et se sauve encore. On a représenté là un des charmants tableaux de Lancret, complété par des costumes et des décors empruntés à ceux de Watteau. C'est la *Balançoire*, le *Colin-maillard* que les auteurs de la mise en scène ont ingénieusement reproduits. En rôdant autour du parc, Marcel rencontre Henriette, lui parle; il est fou d'amour, il veut se rapprocher de la noble demoiselle et s'enrôle. Il revient nécessairement capitaine à l'acte suivant. Entre temps, un vrai chevalier, amoureux d'Henriette qui se croit sa cousine, lui révèle qu'elle n'est que la fille adoptive du marquis de la Roche-Villers et qu'on l'a recueillie dans la famille même où Marcel allait entrer. Ce qui aurait dû motiver et amener son union avec Marcel l'en éloigne par un caprice des librettistes. Henriette, voyant le désespoir de Denise, s'éprend d'une grande tendresse pour elle, et, lorsque Marcel revient, lui déclare qu'elle est sa sœur; Denise épouse Marcel et Henriette le chevalier. On voit que cette pièce ne méritait pas d'être mise en musique par Auber; mais la partition sera lue avec un vif intérêt par les musiciens; l'ouverture en est charmante, pleine de frais motifs; c'est une fort jolie pastorale. La romance de Marcel au second acte est expressive, ainsi que les couplets de Denise: *Ce qu'on voit faire*, et le duo d'Henriette et du chevalier; au deuxième acte, on a remarqué une jolie valse; au troisième, précédé d'une gavotte, un trio bouffe excellent: *Dans un bon ménage, qui doit commander?* Cet ouvrage a été interprété par Capoul, Gailhard, Sainte-Foy, Prilleux, Mlles Priola, Girard et Nau.

RHEINGOLD, opéra allemand, musique de M. Richard Wagner; représenté sur le théâtre de Munich le 22 septembre 1869. Cet ouvrage est la première partie d'une trilogie dont les fanatiques de la musique de l'avenir attendent l'avénement qui sera à leurs yeux la *Messiade* de l'art; cette trilogie a pour titres: *Siegfried*, les *Walkyries*, le *Crépuscule des dieux*. Le prophète s'appuie d'ailleurs fortement sur le bras séculier. S. M. Louis II favorise largement ses élucubrations; il assistait à cette représentation, qui d'ailleurs a eu peu de succès, malgré un orchestre de cent vingt musiciens, des instruments nouveaux d'une sonorité formidable, et le concours d'un certain nombre d'enclumes donnant des intonations différentes.

RICCARDO, opéra en trois actes, livret de Fr. Arlberg, musique de Hermann Behrens; représenté à Stockholm en mars 1869. M. Behrens est un compositeur allemand qui a fixé son domicile dans cette ville. Le rôle principal dans cet ouvrage a été rempli par M. Arlberg, l'auteur du livret.

RICCARDO DUCA DI YORK, opéra italien, livret et musique de V. Sassarolli; représenté au théâtre Doria, de Gênes, le 26 mai 1872. M. Sassarolli est un neveu du célèbre directeur du Conservatoire de Naples, Mercadante.

RIENZI, opéra en cinq actes, paroles et musique de M. Richard Wagner, livret traduit par MM. Nuitter et Guillaume; représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre-Lyrique, le 6 avril 1867. (Voyez sur l'origine et les destinées de cet ouvrage le *Dictionnaire lyrique*, page 576.) Si la partition du célèbre chef de l'école néo-allemande

trouve encore quelques admirateurs, tout le monde a été d'accord pour proclamer son livret absurde et absolument dénué d'intérêt dramatique. Deux patriciens romains, Orsini et Colonna, ont formé le projet d'enlever Irène, la sœur du tribun Rienzi; Adriano, fils de Colonna, défend la jeune fille contre ses ravisseurs; Colonna est enchanté de la conduite de son fils et lui permet d'épouser Irène; mais Orsini persiste dans son dessein; Rienzi paraît et fait appel au peuple qui lui décerne une ovation. Irène est confiée à l'honneur d'Adriano; Rienzi est dictateur; Colonna, Orsini ainsi que les ambassadeurs étrangers lui rendent hommage. Mais Orsini, toujours vindicatif, tente d'assassiner le tribun; celui-ci a été protégé par sa cuirasse; il envoie à la mort Orsini et Colonna. Irène et Adriano demandent leur grâce et l'obtiennent; mais le dictateur, nouveau Masaniello, devient bientôt impopulaire; il fait appel aux armes et, comme César, *venit*, *vidit*, *vicit*. Adriano jure de venger la mort de son père qui a succombé dans la bataille. Le clergé, représenté par la personne du cardidal Raimondo, lui retire son appui; la foule se rassemble; un tumulte populaire s'élève; on met le feu au Capitole. Rienzi, Adriano et Irène y trouvent la mort. J'ai condensé dans ce peu de mots tout un bric-à-brac auquel le public n'a généralement rien compris. Ainsi que je l'ai fait observer dans ma première notice, les formes italiennes ne sont pas rares dans cet ouvrage; aussi Wagner l'a-t-il presque renié avec une ostentation dont personne n'a été dupe. Et cependant ce sont les passages écrits dans les conditions normales et traditionnelles de l'art qui ont seuls été remarqués et applaudis; je veux dire le chœur des messagères de la paix et la prière de Rienzi. Tout le reste est d'une sonorité creuse et impitoyable. La fréquence des *tutti*, les *tremolo* et l'emploi constant des instruments de cuivre rendent l'audition de cet opéra très-fatigante, et son véritable titre devrait être: *Much ado about nothing.* M. Pasdeloup, ayant eu la prétention de faire à l'égard de M. Richard Wagner ce que Habeneck fit autrefois pour les symphonies de Beethoven, consacra de grands efforts et d'assez folles dépenses à la mise en scène de cet opéra; il n'épargna rien pour en organiser le succès. Le ban et l'arrière-ban des Bavarois, des Prussiens, des Hessois, Wurtembergeois, Badois, auxquels vinrent se joindre les journalistes de la presse libérale, alors en grande majorité partisans de ce qu'on appelait la nouvelle école allemande, se donnèrent rendez-vous au Théâtre-Lyrique et s'efforcèrent en vain de faire un succès au favori du roi de Bavière; mais *Rienzi* était bien au-dessous de ce que la réputation du maître allemand promettait. On a eu beau dire que l'opéra de *Rienzi* est un de ses premiers ouvrages; qu'il n'avait pas encore répudié les habitudes de l'art italien; qu'il n'était pas encore entré en possession de son génie. Il est facile de répondre que si, depuis 1842, M. Richard Wagner avait produit une œuvre supérieure à *Rienzi*, M. Pasdeloup l'aurait choisie de préférence. C'est l'œuvre d'un excellent musicien, doué d'une volonté énergique, d'une présomption et d'une jactance sans pareilles, manquant d'inspiration et émettant des théories creuses pour donner le change sur l'impuissance de son génie. M. Pasdeloup a beaucoup fait pour installer chez nous M. Wagner; en faisant exécuter pendant plusieurs années, par son orchestre dans les Concerts populaires, les quatre meilleurs morceaux de son compositeur favori, il est parvenu à lui donner une grande notoriété; il lui a recruté des partisans; mais on peut affirmer qu'il n'a pas été récompensé de ses labeurs. Il a monté l'opéra de *Rienzi* avec un luxe de décors et de costumes qu'on n'avait jamais vu au Théâtre-Lyrique, et cette entreprise a été plutôt ruineuse que profitable à sa direction et à l'art; on l'a blâmé d'avoir fait des frais aussi considérables pour une pièce telle que beaucoup de collégiens de treize à quatorze ans n'en imagineraient pas une plus décousue et plus absurde, et pour une partition dont la musique a été jugée assourdissante. Le chœur des messagers de la paix et les couplets de soprano qui y sont intercalés se détachent gracieusement sur ce fond lourd et chargé de sonorités excessives. De même, la prière de Rienzi, à la fin de l'ouvrage, a paru délicieuse à entendre, en raison du contraste qu'elle forme avec le tumulte belliqueux qui règne dans l'ensemble de l'œuvre. Je ne crois pas qu'il existe un seul opéra où les *tutti* soient si fréquents et où les cuivres jouent un rôle aussi prépondérant. C'est du fracas et du fatras. Il paraît que M. Pasdeloup a renchéri sur les doctrines du maître et a supprimé de la partition allemande des airs et des duos. Montjauze a bien chanté le rôle de Rienzi; Massy, Bacquié, Lutz, Giraudet et Labat ont interprété les rôles de Baroncelli, Cecco, Orsini, Colonna et Raimondo; Mlles Sternberg et Priola, ceux d'Irène et d'une des messagères de la paix.

RIGOLO, opéra-comique en un acte, livret de Pellier, musique d'Albert Grisar ; ouvrage posthume et inédit.

RIQUET A LA HOUPPE, opéra-comique en quatre actes, livret de M. Sauvage, musique d'Albert Grisar ; ouvrage posthume et inédit.

RITA, opéra italien, musique de M. Tamara ; représenté à Turin en mai 1870. L'auteur a donné à son ouvrage la forme de l'opéra-comique français, en remplaçant le récitatif par un dialogue en prose parlée. L'essai n'a pas réussi.

ROCAMBOLE AUX ENFERS, opérette en quatre actes et neuf tableaux, livret de MM. Clerc frères, musique de M. W. Bordogni ; représentée au théâtre des Menus-Plaisirs le 26 octobre 1872.

ROCHE AUX FÉES (LA), opérette de salon, musique de Joseph Grégoir ; représentée à Bruxelles en février 1872.

ROI CAROTTE (LE), opéra-bouffe, féerie en quatre actes et dix-huit tableaux, livret de M. Victorien Sardou, musique de M. J. Offenbach ; représenté sur le théâtre de la Gaîté en janvier 1872. Le livret de la pièce a été tiré d'un conte d'Hoffmann qui a pour titre : *Histoire héroïque du célèbre ministre Klein Zach, surnommé Cinabre.* M. Sardou et son collaborateur M. Offenbach ont adapté la donnée de ce conte au goût du public contemporain et particulièrement du parterre du théâtre de la Gaîté. Fridolin XIV (pourquoi XIV ?) est un prince fort mauvais sujet qui songe à réparer le désordre de ses affaires en épousant la princesse Cunégonde, autre drôlesse qui se laisse courtiser par le roi Carotte lequel, protégé par la fée Coloquinte, s'empare des Etats de Fridolin et de sa fiancée. Le roi détrôné va chez les singes apprendre la politique. Un génie bienfaisant, Robert-Luron, le fait remonter sur son trône et épouser Rosée-du-Soir, jeune princesse qui, déguisée en page, a accompagné le frivole Fridolin dans ses excursions extravagantes. Qu'au lendemain de nos désastres, de l'invasion de notre territoire, de la captivité de plus de trois cent mille citoyens, de l'horrible guerre civile, il se trouve un public pour ces sortes d'ouvrages, cela est honteux, et les hommes doués de patriotisme et de cœur en gémissent. Que M. Offenbach, qui est Francfortois, se moque de tout cela et de nous-mêmes, il est dans son rôle, et assurément, après avoir fait le jeu de M. de Bismarck pendant la durée de l'Empire, ce rôle lui a été assez avantageux pour qu'il ne renonce pas facilement à le poursuivre tant qu'il se trouvera des sots, des libertins et des courtisanes pour l'y encourager. Mais qu'un homme de talent et d'esprit tel que M. Sardou aille se commettre avec cet amuseur au point de collaborer avec lui, d'écrire pour sa musique de guinguette des lazzi et des extravagances, c'est là une chose fort surprenante et qu'aucune considération ne peut expliquer. La partition est volumineuse, et cependant je n'y ai trouvé qu'un quatuor, celui des ruines de Pompéi, qui m'ait intéressé ; tout le reste porte l'empreinte de la griffe de M. Offenbach, qui depuis vingt ans égratigne les oreilles des gens de goût. Cependant, comme des personnes d'une humeur plus facile ont remarqué divers morceaux, je vais les faire connaître : d'abord une petite valse en *si* bémol qui forme l'ouverture ; le rondo de la princesse Cunégonde, aussi valse en *sol ;* le chœur qui suit, valse lente en *si* bémol ; la romance des *Fleurs*, chantée par Rosée-du-Soir, autre valse en *sol ;* le duetto de la *Boule*, polka en *sol ;* le chœur : *Vidons les flacons*, valse en *la* majeur ; le chœur : *Jour d'allégresse*, valse en *la* majeur ; le chœur : *Ah! les drôles de costumes !* polka en *mi ;* l'air du roi Carotte, polka en *sol ; En avant les violons*, valse en *si* bémol ; le chœur : *Jardiniers et jardinières*, vulgaire sauterie en *sol*, décorée par le musicien du nom pittoresque de *Farandole ;* les couplets du diplomate Pipertrunck sont chantés sur un air de pont-neuf. Dans sa recherche du laid qu'il poursuit à outrance, M. Offenbach a imaginé de mettre les accents forts sur les *e* muets et de faire tomber la finale sur la syllabe *que* du mot « politique. » Je reprends mon énumération par la ronde des chemins de fer, enfantillage aussi lourd qu'une locomotive ; par celle des colporteurs qui chantent : *Nous venons du fin fond de la Perse,* sur l'air à trois temps d'une tyrolienne. Je rappellerai le grand duo de Cunégonde et de Fridolin : *Vers ce gnome que j'abhorre*, formé de deux valses, l'une en *si* bémol, l'autre en *la* bémol ; le chœur des *Fourmis,* étude d'après nature et imitation assez réussie ; la marche et le ballet des insectes, où naturellement les motifs de danse sont à leur place ; les couplets du panache, valse en *sol ;* le chœur du marché, polka en *la ;* le chœur : *Oh! quel gouvernement !* autre polka en *ut ;* enfin la reprise d'une autre polka précédem-

ment entendue et qui termine dignement cette production de MM. Victorien Sardou et Jacques Offenbach. La pièce du *Roi Carotte* a été jouée par Masset, Soto, Alexandre, Grivot, Vicini, Gravier, Colenille, Delorme, Mmes Zulma Bouffar, Seveste, Judic, Lyon.

ROI DES AUNES (LE), opéra-comique en un acte, livret de MM. J. Wallinger frères, musique de M. Edmond Weber; représenté au théâtre de Strasbourg en février 1869. Les Strasbourgeois se sont montrés sympathiques à cette œuvre éclose à l'ombre de leur clocher et ont déclaré que certaine ballade et certain quatuor étaient des chefs-d'œuvre. C'est d'un bon augure pour la carrière de M. Edmond Weber.

ROMANCE DE LA ROSE (LA), opérette en un acte, paroles de MM. Tréfeu et Prével, musique de M. Jacques Offenbach; représentée aux Bouffes-Parisiens le 11 décembre 1869. MM. les grotesques sont véritablement impitoyables. Il leur en coûtait donc beaucoup de laisser la délicieuse mélodie irlandaise dans la partition de *Martha*, où elle a été si gracieusement encadrée par M. de Flotow? Il leur fallait effeuiller la rose de Thomas Moore sur les planches des Bouffes-Parisiens. Une veuve américaine a entendu une voix charmante chanter cette romance de la Rose, près d'un pavillon sur le bord de la mer; elle suppose que cette voix est celle d'un musicien qui l'habite avec son ami qui est peintre et, sinon marié, du moins vivant comme tel; mais c'est une erreur; c'est le peintre qui chante agréablement, tandis que le musicien détonne; pour empêcher la veuve de réclamer à celui qu'elle doit épouser la mélodie dont elle raffole, le peintre imagine de faire écorcher ce chant de toutes sortes de manières, tantôt par une clarinette enrouée, tantôt par une guitare fêlée, etc.; en somme c'est une drôlerie assez bouffonne. Quant à la musique, il ne saurait en être question; la partition ne se distingue des autres du même compositeur, à la fois le plus fécond en œuvres et le plus stérile en idées qu'on ait jamais vu occuper l'attention publique, que par des imitations d'aboiements de chien, à propos d'une scie d'atelier qui a pour titre: *le Chien du colonel*. Chantée par Victor, Hamburger, Lacombe; Mlles Périer et Valtesse.

ROMEO E GIULIETTA, opéra italien, musique de Marchetti; représenté au théâtre de la Fenice, de Venise, en mars 1872.

ROSETTA LA GIARDINIERA, opéra-buffa italien en trois actes, musique d'Avolio; représenté au théâtre Rossini, de Naples, en mai 1872. Cet ouvrage a réussi.

ROTHMANTEL (DER) [*Le Manteau rouge*], opéra-comique allemand, musique de Krempelsetzer; représenté avec succès au Residenz-Theater, à Munich, en 1868.

ROUSSALKAS (LES), opéra en deux actes, paroles de M. Bogros, musique de Mme la baronne de Maistre; représenté au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le 14 mars 1870. (Voir dans le *Dictionnaire lyrique* la ROUSSALKA, page 745.) Lorsque j'ai fait connaître au public ce charmant ouvrage encore inédit, dont la partition m'avait été communiquée par l'auteur, je ne doutais pas qu'il ne fût représenté dans un délai prochain et c'est pour cette raison que je lui ai donné exceptionnellement une place dans mon *Histoire des Opéras*. Mais je ne pensais pas alors que d'effroyables désastres disperseraient les éléments de la société parisienne aux quatre vents du ciel et que des étrangers recueilleraient les épaves de nos naufrages. C'est donc à Bruxelles que l'opéra des *Roussalkas* a été représenté, et il l'a été avec succès. Tous les morceaux que j'ai signalés ont été applaudis et le public a ratifié mon appréciation. Mme de Maistre a intercalé de nouveaux airs de ballet dans sa partition. Les rôles principaux ont été chantés par Peschard, Anjac et Mlle Fidès Devriès.

RUY BLAS, opéra-seria, livret de d'Ormeville, d'après le drame de Victor Hugo, musique de Marchetti; représenté avec un grand succès au théâtre de la Scala, à Milan, le 3 avril 1869.

S

SAINT-LUCAS (LA), opéra-comique, musique de M. Thiry; représenté au théâtre de Gand, en février 1870.

SAUT DE LEUCADE (LE), opérette en un acte, livret de M. Henri Thierry, musique de M. Diache; représentée au théâtre du Château-d'Eau le 31 octobre 1872.

SCOMMESSA (LA) [*la Gageure*], opéra itaen, musique d'Usiglio; représenté au théâtre del Fondo, à Naples, le 24 juin 1872.

SECCHIA RAPITA (LA) [*le Seau enlevé*], opéra italien, livret tiré de la comédie de Tassoni, musique des maestri Bacchini, Deschamps, Felici, Giraldini, Tacchinardi et Usiglio. Ce sujet a été souvent traité autrefois sur la scène italienne. Ce pique-nique musical a été goûté. Représenté au théâtre Goldoni, de Florence, en avril 1872.

SELVAGGIA, opéra-séria italien en trois actes, musique de Viceconte; représenté au théâtre San-Carlo, de Naples, en mai 1872.

STATUA DI CARNE (LA), opéra italien, musique de Marchio; représenté au théâtre Croppi de Reggio (Emilia), en avril 1872.

SUZANNE AU BAIN, opérette, musique de Gustave Lafargue; représentée au théâtre Tivoli, en février 1872.

SVATOJANSKÈ PRONDY, opéra bohême, musique de M. Rozkosny; représenté au Théâtre-National de Prague le 3 octobre 1871.

SYLVANA, drame lyrique en quatre actes, paroles de Mestepès et Wilder, musique de Carl-Maria de Weber; représenté au Théâtre-Lyrique (Athénée) en avril 1872. (Voir *Sylvana*, page 625). Cette œuvre de la jeunesse de Weber a subi plusieurs transformations. Celle-ci est la plus complète et se compose plutôt d'une pièce dans laquelle on a introduit des morceaux de musique du maître que d'un ouvrage dramatique sorti de son imagination. Le sujet a toute la simplicité d'une légende. Le duc Mathias, soupçonnant son fils Rodolphe d'être le fruit d'un adultère, l'a chassé de ses domaines; il veut faire épouser sa nièce Hélène au comte Albert; Rodolphe revient à ce moment et réclame ses droits; en outre, il aime Hélène; le duc le chasse de nouveau; mais Sylvana, la muette des bois, fait parler le bohémien Melchior qui dissipe les doutes de Mathias; Rodolphe, réconcilié avec son père, va épouser Hélène; quant à Sylvana, elle aussi aime Rodolphe, et plutôt que d'accorder sa main au bohémien qui la réclame, elle se précipite dans un abîme. Le premier acte est le plus remarquable; l'air de Rodolphe, la romance du comte Albert sont dignes de l'auteur du *Freischütz*; les autres actes manquent d'unité. On comprend qu'il y a eu là des interpolations, des additions, des arrangements arbitraires. Le grand finale du troisième acte n'a pas produit l'effet désirable. Le chœur des bûcherons au quatrième est original et a été entendu avec plaisir. Chanté par Duwast, Caillot, Neveu, Mlles Balbi et Douau. Les rôles de Sylvana et de Melchior ont été joués par Mlle Pallier et Clément-Just.

T

TÉLÉMAQUE AU TEMPLE DE VÉNUS, opéra turc, livret tiré de *Télémaque*, de Fénelon, musique de ***, Arménien; représenté en janvier 1872, sur le Théâtre-Français de Constantinople. Dans cet ouvrage singulier, les jeunes filles remplissent successivement les rôles de choristes et de ballerines. La composition vocale et l'orchestration ont été trouvées d'une simplicité et d'une naïveté toutes particulières. L'art lyrique est encore à l'état d'enfance sur les rives du Bosphore.

TESTAMENT (LE), opéra-comique allemand, musique de M. Wallenstein; repré-

sente sur le Thalia-Theater, à Francfort-sur-le-Mein, en février 1870. M. Wallenstein est le chef d'orchestre de ce théâtre.

TESTAMENT DE M. DE CRAC (LE), opéra-bouffe en un acte, paroles de M. Jules Moinaux, musique de M. Ch. Lecocq ; représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens en octobre 1871. Cette farce appartient au genre désopilant qui est si en faveur à notre époque. M. de Crac est mort et plusieurs héritiers se présentent, se querellent, se battent, se précipitent dans un puits d'où on les fait remonter dans des seaux ; maître Chicorin, pensant que la cuisinière Thibaude est la véritable héritière, l'épouse ; on ouvre le testament, M. de Crac ne possédait pas un sol. Autrefois, on se contentait de quelques couplets sur des airs connus pour ce genre de pièces, et cela était bien suffisant ; maintenant des compositeurs de talent comme M. Lecocq se donnent la peine d'écrire une vraie partition pour ces bluettes ; on a entendu, autant qu'on a pu y faire attention au milieu de ces drôleries, la légende des sires de Crac, un duo : *Nous voilà seuls ;* le trio de l'épinard, le duo du puits. Cette musique est gaie et dansante. Joué par Berthelier, Montrouge, Désiré, Mlles Debreux et Peyron. Le *Testament de M. de Crac* a été joué aussi avec succès au théâtre des Galeries-Saint-Hubert, à Bruxelles, par Bonnet, Fraisant, Michel et Mlle Paola Marié.

THEODOR KŒRNER, opéra allemand, musique de Weissheimer ; représenté à Berlin le 28 mai 1872. Malgré le sujet patriotique de cette œuvre, elle est tombée lourdement.

TIMBALE D'ARGENT (LA), opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. A. Jaime et Jules Noriac, musique de M. Léon Vasseur ; représenté aux Bouffes-Parisiens en avril 1872. Le succès extraordinaire qu'a obtenu cet ouvrage est caractéristique. Le livret est absolument immoral et la musique fort médiocre. Les auteurs semblent avoir fait la gageure de faire accepter au public les situations les plus audacieusement indécentes ; ils ont gagné leur pari ; leur pièce a obtenu un succès d'enthousiasme et leur a produit beaucoup d'argent. Les citoyens d'un canton du Tyrol ont perdu leur voix et dans les concours d'orphéons n'ont pu réussir à gagner le prix, qui consiste en une timbale d'argent ; le juge de l'endroit, Raab, qui est aussi directeur de l'orphéon, pour stimuler leur zèle, promet au chanteur le plus habile la main de sa nièce Molda, avec une belle dot Dans le canton voisin, un autre juge nommé Barnabé a imposé aux garçons le célibat, aux maris la continence dans l'intérêt de la conservation de leur voix. Un transfuge de ce canton, le jeune Müller, aime Molda ; mais il a juré d'observer fidèlement les statuts de son canton ; il remporte le prix et, ne pouvant se parjurer, il prend la fuite aussitôt. Le lendemain le juge Raab demande compte à Müller de sa conduite à l'égard de sa nièce. Tout s'explique et il paye la rançon de 3,000 florins qui dégage le jeune chanteur de ses serments et lui permet de consommer son union avec Molda. Voilà à quelles insanités des auteurs sont contraints de descendre lorsqu'au lieu de soumettre au jugement du public une œuvre littéraire personnelle et éclose dans leur imagination, ils prennent pour collaborateurs les vices de ce public, et bornent leur travail à les exposer sur la scène. On peut se rendre compte de ce que sont les détails de la pièce. Certains couplets chantés par Mme Judic et redemandés chaque soir dépassent en crudité les chansons les plus lestes du répertoire de Mlle Térésa ; en raison de ces couplets si bien accueillis par les amateurs de gravelures, le nom de Mme Judic est devenu célèbre et a brillé en grosses lettres sur les murailles et tous les kiosques de Paris et même des villes de province. Je ne crois pas que de pareils divertissements préparent la revanche, ni que les milliers de gens qui se sont gaudis à ces spectacles sont bien disposés à *mourir pour la patrie.* Je me suis décidé à aller assister à la cent-douzième représentation de la *Timbale d'argent.* Je pensais que l'élégance et la valeur de l'œuvre musicale avaient servi de prétexte à la vogue de la pièce ; il n'en est rien ; les idées sont peu originales, la mélodie est contournée, l'orchestration bruyante. J'ai remarqué de fréquentes imitations des phrases ascendantes familières au style de M. Gounod. Les couplets sont même bien inférieurs à ceux des vaudevilles. Au troisième acte, il y a un duo à l'unisson auquel des cris violents ne donnent pas ce qui lui manque ; je n'ai remarqué qu'un joli solo de violon avec sourdine au deuxième acte et un chœur bien traité : *Bonne nuit, il est minuit.* Chanté par Désiré, Mmes Judic et Peschard.

TOUR DU CHIEN-VERT (LA), opéra-bouffe en trois actes, paroles de M. Philippe Gille,

musique de M. Duprato; représenté au théâtre des Folies-Dramatiques en décembre 1871. Dans cette tour du Chien-Vert se passe un mélodrame grotesque entre un certain comte Waldemar, un journaliste, une comtesse et un duc qui veulent s'empoisonner mutuellement, un puisatier et sa femme. On ne comprend pas qu'un musicien habile tel que M. Duprato ait pu perdre son temps et ses idées au profit d'une si pitoyable pièce. On a remarqué le duo du souper, la romance du ténor: *Ah! Caroline, quand je pense*, et un chœur au deuxième acte. Joué par Milher, Luce, Vautier, Vavasseur, Girardot, Mlle Latour.

TOURISTES (LES), opéra suisse, musique de Théodore Staufer; représenté à Zurich en avril 1872.

TRACOLLO, intermède italien, musique de Pergolèse; représenté à Rome en 1734. L'air bouffe de Tracollo: *Ecco il povero naeollo già vicino à tracollar*, est excellent dans son expression comique. Il a été publié par M. Gevaert.

TRADITION (LA), prologue d'ouverture des Bouffes-Parisiens, paroles de H. Dorville, musique de M. Léo Delibes; joué en 1864.

TRE REGNI (I) ou **IL BENE E IL MALE**, opéra italien, musique de Herbin; représenté à Naples, au théâtre de la Fenice, en juillet 1872.

TRÉSOR DE LA TANTE BÉCHUT (LE), opérette, musique de M. Georges Douay; représentée à la Tertulia en septembre 1872.

TRÉSOR DE MATHURIN (LE), opérette, musique de M. Offenbach. Cet ouvrage est devenu le *Mariage aux lanternes*. (Voyez ce mot.)

TROIS CLEFS (LES), opérette, paroles et musique de M. Auguste de Pellaert; publiée en 1856 dans le *Journal des demoiselles*.

TRÔNE D'ÉCOSSE (LE), opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Hector Crémieux et Adolphe Jaime, musique de M. Hervé, représenté sur le théâtre des Variétés en novembre 1871. Les livrets de ce genre sont imaginés scène par scène sans que les auteurs se préoccupent de faire une œuvre dramatique composée des éléments les plus essentiels. Bah! c'est leur moindre souci. Il en est de leur métier comme de celui des clowns au Cirque-Olympique; c'est une série de tours et de culbutes, à pied ou à cheval, avec ou sans musique, sans autre but que d'amuser les spectateurs et d'exciter leur curiosité par la variété du spectacle. On est en Ecosse où règne la reine Jane; ses sujets conspirent contre elle; ils veulent faire monter sur le trône à sa place un descendant de Robert Bruce. Un certain commis voyageur en vins, nommé Robert Mouton arrive sur ces entrefaites; les Ecossais conspirateurs trouvent qu'il ressemble à Robert Bruce et le proclament roi; Robert Mouton, par suite de diverses circonstances, arrive à épouser la reine au palais d'Edimbourg; l'envoyé du roi de France arrive et signale dans la personne du nouveau roi d'Ecosse son marchand de vins; Jane, désespérée d'être descendue du trône à un comptoir, devient folle. Le chef de la conspiration, Mac-Razor, se livre à toutes les excentricités imaginables; le véritable descendant de Robert Bruce, Robert XX, sort d'une armoire où il était caché, casse le mariage de la reine et l'épouse à son tour. Il y a aussi dans la pièce un certain Buckingham, dont les bottes vernies fascinent tous les regards et captivent tous les cœurs. On est honteux d'écrire une analyse d'un ouvrage aussi extravagant; cependant je juge utile de bien établir la nature des œuvres dramatiques qui attiraient la foule, dont tout le monde parlait, dont les auteurs jouissaient d'une popularité incontestable, ainsi que des faveurs et des encouragements de l'administration, avant et après la guerre qui nous a coûté la perte de deux provinces. Ajoutons que le *Trône d'Ecosse*, qui ne le cède en rien au *Petit Faust*, a été représenté dans le mois de novembre 1871, non-seulement l'année même de la guerre, mais presque au lendemain de la Commune. Pour donner une idée du genre de littérature auquel appartient ce livret, il suffit de reproduire cette ballade:

Au sein de la blonde Ecosse,
Tout au fond du Lochaber,
Je conserve en ronde bosse,
La tête du roi Robert.
Pour secouer notre opprobre,
Son buste s'animera;
Robert Bruce reviendra;
Il reviendra z'à Pâques
Ou le vingt-quatre octobre.
Ecossais, hâtez-vous,
Préparez vos bignoux,
Ce n'est pas l'vingt-quatre août
Qu'il apparaît chez nous;
Ce n'est pas au Pérou,
Ni sur l'mont Canigou,
C'est dans nos bois de houx
Qu'ici vous l'verrez tous.

Les couplets les plus applaudis sont ceux

de Flora. C'est une déclaration ; je voudrais dit-elle, être ceci, être cela, et en dernier lieu :

Dans mes chimères les plus sottes
Je voudrais.... Vous en ririez !
Etre le vernis de ses bottes,
Pour passer ma vie à ses pieds.

Tels sont les passe-temps délectables de la gaieté française.

Encore une citation pour montrer un échantillon de la culture politique et littéraire du peuple par le théâtre :

CHŒUR.

C'est l'envoyé du Roi Soleil
Dont le grand règne est sans pareil;
Les savants le traduisent par
Nec pluribus impar,
Salut à toi
L'envoi,
T'à toi, l'envoyé du grand roi.

Cet ouvrage a été conçu musicalement sur le même plan que les farces de M. Offenbach, c'est-à-dire que M. Hervé y a multiplié les contrastes, les hyperboles, les parodies appliquées à tout. Tantôt c'est Mac-Razor qui excite le patriotisme de ses Ecossais burlesques sur une phrase du *Choral de Luther;* tantôt c'est une phrase de la *Chanson de Marlborough* intercalée dans la *Ballade de la Clyde*. Après l'air de *Marlborough*, celui de Charles VI : *Guerre aux tyrans*, puis le chœur des montagnards de la *Dame blanche*, etc., etc. Le musicien a encore recours à un autre procédé : il prend le rhythme d'un air, le reproduit exactement en changeant les intonations ; c'est ainsi que la vieille chanson : *J'ai du bon tabac*, a servi de timbre aux couplets du Baron des Trente-six tourelles, et à ceux de la folie de la Reine. Je ferai observer aussi que la modulation à la tierce majeure supérieure revient perpétuellement sous la plume de M. Hervé. L'ouverture offre une suite de petits motifs dansants, gigues, valses, etc., dépourvus d'originalité. Il y a cependant une valse assez agréable dans cette ouverture ; l'auteur en a fait la mélodie des couplets de la reine au deuxième acte. La meilleure page de musique de cette partition est la romance de Jane au troisième acte. Les principaux rôles ont été joués par Dupuis, Grenier, Léonce, Baron, Daniel Bac, Mmes Van Ghell, Chaumont, Legrand. A défaut de la science musicale et de l'inspiration, M. Hervé est incontestablement doué d'imagination comique. S'il eût consenti à ne pas mettre de côté tout jugement, à comprendre que la rime ne doit pas marcher sans la raison, il eût peut-être produit quelque œuvre durable ; mais, à l'exemple de son chef de file, M. Offenbach, il survivra à l'oubli de tous ses ouvrages, malgré la vogue de circonstance qu'ils auront obtenue par suite de l'éclipse totale du goût en France pendant vingt ans.

TU L'AS VOULU ! opérette, paroles de MM. Emile Abraham et Jules Prevel, musique de M. Samuel David ; représentée aux Bouffes-Parisiens le 12 septembre 1869. Le sujet est la mésaventure d'un Georges Dandin quelconque. Une musique facilement écrite a donné quelque intérêt à cette bluette. Jouée par Lanjallais, Edouard Georges, Debeer et Mlle Bonelli.

TURCS (LES), opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Hector Crémieux et Adolphe Jaime, musique de M. Hervé ; représenté au théâtre des Folies-Dramatiques le 23 décembre 1869. La tragédie de Racine, *Bajazet*, a servi de prétexte à une parodie par à peu près qui ne parodie rien du tout. Roxane aime Bajazet ; elle l'arrache à la mort que son frère lui préparait ; ils s'enfuient ensemble de Stamboul et se rendent à Babylone qu'assiége Amurat. Roxane est reconnue comme la fille du roi de Babylone, ce qui amène la paix. Cette pièce n'est qu'une succession de tableaux et de scènes qui n'ont d'autre objet que de piquer la curiosité du spectateur, souvent par des moyens d'un goût douteux ; tantôt c'est l'éternelle lamentation du gardien du sérail qu'on a entendue dans cent ouvrages ; tantôt la charade du cordon ; puis une chasse grotesque ; ensuite la valse des houris ; un chœur de bayadères ; un chœur de muets ; le fabliau d'Héloïse ; les odalisques au bain ; la scène de la tête de Turc ; un nocturne de bateliers ; la parodie bouffonne d'une prière au Soleil, d'un mauvais goût achevé ; la chanson de la belle Géorgienne ; enfin une pantomime de combat. Les valses, les polkas, les marches émaillent la partition de M. Hervé; pourtant il est juste de faire observer que l'habitude a singulièrement développé l'art d'écrire chez ce musicien, qu'à sa facilité mélodique naturelle est venue se joindre une entente mieux raisonnée des effets d'harmonie et que sa musique bouffonne est bien autrement traitée que celle de son initiateur au genre burlesque, M. Offenbach. Le disciple a dépassé le maître. Si au moins M. Hervé se séparait de lui plus complétement en ne se servant de cette habileté, de cette verve, de cette fécondité spi-

rituelle qu'en faveur de comédies vraiment dignes de l'art dramatique! N'est-il donc pas possible d'amuser les gens autrement que par des tableaux licencieux, des chansons graveleuses et des exhibitions plastiques? Est-ce que le répertoire des opéras-bouffes italiens et des farces napolitaines n'est pas là pour prouver le contraire? Et toutes les pièces et arlequinades des théâtres de la foire Saint-Germain et de la foire Saint-Laurent n'attestent-elles pas que l'esprit gaulois peut s'allier à un certain respect de la décence publique? En somme, si le livret des *Turcs* me semble de tout point une détestable pièce, la partition est une œuvre musicale dont la critique peut s'occuper. Le premier acte est le meilleur; je citerai: *Salut grande lumière;* le duetto d'Atalide et de Yaya; la valse de la sultane, la marche turque, la valse des houris. Dans le deuxième acte, il y a un chœur de muets d'un effet original et fort comique; ce chœur est d'abord mimé pendant que l'orchestre joue; les choristes agitent tous les lèvres de la même manière et en mesure, en accompagnant cette mimique des mêmes gestes; puis ils se mettent ensuite à crier à qui mieux mieux:

Nous sommes muets de naissance,
Comme vous pouvez en juger, etc.

Les principaux rôles ont été joués par Milher, Vavasseur, Marcel, Chaudesaigues, Mlles Devéria, Perret, Latour.

TUTTI IN MASCHERA, opéra italien, musique de Carlo Pedrotti; représenté à Vérone en 1856.

TUTORI E LE PUPILLE (1), opéra-bouffe italien, musique de M. Deschamps; représenté au théâtre de la Pergola, à Florence, en avril 1869.

U

UNA VENGANZA, opéra espagnol en quatre actes, livret de D. Mariano Capdepon, musique des frères D. Manuel et D. Tomas Fernandez; représenté au théâtre de l'Alhambra, à Madrid, le 31 mai 1871. Cet ouvrage ne manque pas de mérite; mais la médiocrité des chanteurs en a compromis le succès.

UNE ENVIE DE CLARINETTE, opérette en un acte, paroles de M. Paul Avenel, musique de M. Paul Henrion; représentée au théâtre des Nouveautés, en novembre 1871. Chantée par Mlle Martelaer.

UNE FOLIE A ROME, opéra-bouffe en trois actes, paroles de M. Victor Wilder, musique de M. Federico Ricci; représenté au théâtre des Fantaisies-Parisiennes le 30 janvier 1872. Le libretto italien adapté à la scène française a conservé les qualités et les défauts originels de l'opéra-buffa: la verve, la malice, l'enfantillage dans les scènes comiques, et aussi la faiblesse de l'intrigue, l'absence de toute sensibilité vraie, la longueur des épisodes. Don Pacifico de Bergame arrive à Rome pour épouser Laurence, jeune héritière, qui ne peut jouir de la fortune qui lui a été léguée qu'à la condition de se marier avec ce don Pacifico, vieil ami du testateur. Laurence a donné son cœur à Maurice, et tous deux se concertent avec deux de leurs amis et une suivante, pour berner et dégoûter le pauvre Bergamasque qui tient beaucoup plus à la dot qu'à Laurence. Enfin on imagine une créature millionnaire en faveur de laquelle don Pacifico se désiste de ses projets à l'égard de Laurence. Il a signé une renonciation qui lui est enlevée habilement au milieu d'une mascarade sur la place du Corso, et rien ne s'oppose plus à l'union des deux jeunes gens. La musique de cet ouvrage a de la vivacité et de l'élégance, du brio sans banalité; elle est ingénieuse et toujours scénique; l'orchestration, qui est la mise en scène de l'idée musicale, est partout soignée et intelligente. Toutefois, cette idée ne brille pas par l'originalité et l'invention. Chaque fois même que le compositeur veut aborder les régions plus hautes de l'art musical, il ne réussit pas. Je ne parle pas de l'ouverture, qui n'a aucun rapport d'expression avec la pièce, parce que ces sortes de morceaux sont quelquefois empruntés à d'autres ouvrages; mais je citerai la fin du premier acte et le duo entre Maurice et Laurence au deuxième acte. En revanche, le trio de femmes: *Dans l'ombre et le silence*, est fort joli; le trio bouffe qui le suit et le duo entre don Pacifico et Laurence: *O fleur d'amour*, sont

traités avec esprit et produisent le plus charmant effet. L'air de la Folie est le morceau capital du deuxième acte et de tout l'ouvrage au point de vue du chant. Le troisième acte, qui débute par une gracieuse valse chantée, est le plus chargé de musique; le quintette de la bonne aventure et un quatuor accompagné par les chœurs doivent être rangés au nombre des meilleures inspirations de M. Federio Ricci. L'interprétation d'*Une folie à Rome* a été si heureuse que cet opéra a eu un succès de vogue. Mlle Marimon a brillamment chanté le rôle à vocalises de Laurence; les autres rôles ont été chantés par Soto, Arsandaux, Léopold Ketten, Mlle Persini et Mme Decroix.

UNE PARTIE DE DOMINOS, opéra-comique en un acte, paroles de M. Jules Blerzy, musique de M. le marquis Jules d'Aoust; représenté pour la première fois chez l'auteur, le 8 mars 1863, et joué ensuite dans d'autres salons avec un joli prologue en vers de M. Carmouche. La pièce se passe dans une loge au bal de l'Opéra; elle est spirituelle et amusante; la musique de M. J. d'Aoust a été bien interprétée pour les premières représentations par Mme Ribault et Mlle de Lapommeraye de l'Opéra, MM. Biéval et Jules Lefort. On a fait répéter le boléro et un quatuor scéniqne plein de verve; on a distingué aussi un bon trio; les accompagnements de cet ouvrage ont été traités avec soin, et on y a remarqué des mélodies agréables.

UN CAPRICCIO DI DONNA, opéra italien, musique de Cagnoni; représenté au théâtre Carlo-Felice, à Gênes, en mars 1870, avec quelque succès.

UN CRIME SOUS LES TOITS, opérette en un acte, paroles et musique de M. Chirac, sous le pseudonyme de Jean des Gaules; jouée au théâtre des Nouveautés, en novembre 1871.

UN CURIOSO ACCIDENTE, opéra italien, musique de Ricci; représenté au théâtre Carlo-Felice, à Gênes, en octobre 1871. Ce compositeur est le neveu de Frédéric Ricci, l'auteur de *Crispino e la Comare* et de beaucoup d'autres ouvrages. On a fait bon accueil à la musique du jeune artiste. Chanté par Montanari et Cesare Ristori, frère de la célèbre tragédienne.

UNE FÊTE A VENISE, opéra-bouffe en quatre actes, paroles de Nuitter et Beaumont, musique de Federico Ricci; représenté au Théâtre-Lyrique (Athénée), le 15 février 1872. Cet ouvrage avait déjà été joué en Italie sous le titre: *Il marito e l'amante*. Le sujet n'était pas neuf; car il était emprunté à une pièce d'Etienne et Roger, mise en musique par Fétis et représentée à Feydeau en 1820. (Voyez l'*Amant et le mari*.) Dans l'opéra dont il est ici question, une comtesse arrive à Venise pour y retrouver son mari, jeune capitaine qui oublie gaiement ses devoirs au milieu des folies du carnaval, en compagnie de son lieutenant et cousin Gustave, lequel va se marier et cependant poursuit de ses assiduités un domino rose. Ce domino, c'est la comtesse qui se venge en encourageant un peu les ardeurs du lieutenant. Le capitaine aide son lieutenant dans sa conquête au point de lui dicter la déclaration qu'il fait à sa femme. Le masque tombe et le mari reste confondu. Le public a eu cette fois le bon goût de ne pas admettre cette plaisanterie. Le musicien n'a pas contribué à le désarmer; les mélodies sont communes et rebattues, l'orchestration bruyante et dépourvue de toute élégance. Çà et là on retrouve cependant l'auteur d'*Une folie à Rome;* au premier acte, dans le duo de femmes; au troisième, un quintette scénique, et au quatrième, l'air de Zanetta. Cet ouvrage a été chanté par Duwast, Aubéry, Odezenne, Solon, Mmes Ganetti et Douau.

UN MAUVAIS SUJET, opérette, musique de M. J. Uzès; jouée aux Porcherons en février 1872.

UNO ZINGARO RIVALE, farsa, livret de Cammarano, musique de L. Rossi; représentée sur le théâtre de la Canobbiana, à Milan, le 10 novembre 1867.

UN SAPEUR A LA CLEF, opérette en un acte, paroles de M. Barthélemy, musique de M. Labit, chef de musique au 34e régiment de ligne; jouée au théâtre de Strasbourg en juin 1870.

UN VOYAGE AUX PYRÉNÉES, opérette, livret de M. Albert Bornier, musique de M. Georges Lamothe; jouée au théâtre des Folies-Bergères, le 28 décembre 1872.

V

VAISSEAU FANTÔME (LE), opéra allemand, musique de M. Richard Wagner ; représenté à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, le 6 avril 1872. (Voir *Fligende hollander* [*der*], page 296.) Cette nouvelle tentative en faveur du maître de l'avenir, et à vingt-neuf ans d'intervalle, ne réussit pas. Malgré les trompettes de la renommée et le luxe de la mise en scène, la nef de M. Wagner est encore venue se briser contre le rocher de l'insensibilité publique, absolument rebelle aux beautés transcendantales émanées de ce génie méconnu. On a remarqué, comme toujours, le chœur des fileuses et le chœur dialogué des matelots et des femmes. Chanté par Warot, Bryon, d'Orgeval, Mlle Sternberg.

VALERIA, opéra italien, livret de Ghislanzoni, musique de M. Vera ; représenté au théâtre Vittorio-Emmanuele, à Turin, en février 1870. Mme Vera-Lerini, femme du compositeur, a chanté le rôle principal dans cet opéra, qui a été bien accueilli.

VALET DE CHAMBRE DE MADAME (LE), opérette, musique de M. O. Metra ; jouée aux Folies-Bergères, en novembre 1872. Chantée par Mme Stani.

VIRGINIA, tragédie lyrique en trois actes, livret de Cammarano, musique de Mercadante ; représentée pour la première fois au théâtre de San-Carlo, de Naples, en mars 1866. C'est l'un des ouvrages les plus considérables du fécond compositeur, tant par le nombre des morceaux, qui ne s'élève pas à moins de trente-huit, que par l'importance des situations et les aspirations du musicien vers les formes grandioses et les effets les plus dramatiques que l'art puisse atteindre. Je n'affirme pas qu'il ait réussi dans son entreprise ; cependant, aux yeux des connaisseurs, *Virginia* est un des grands opéras modernes soumis au jugement du public. Plusieurs morceaux se répandront assurément dans tout le monde civilisé. Dans le premier acte, la belle prière de Virginia : *Sulle materne ceneri*, chantée avec succès par la signora Lotti Della Santa; le rondoletto : *E grande al par d'Icilio*, morceau de bravoure écrit très-haut et d'une exécution fort difficile ; dans le troisième acte, la scène et le prélude de cor anglais, suivis du duetto de Virginio et Virginia : *Sacripenati, ah! l'ultimo è forse quest'. addio!* est très-pathétique ; l'allegro qui le termine est violent peut-être, mais il est fort dramatique : *E piena è compiuta la sorte funesta.*

VALSE ET MENUET, opéra-comique en un acte, paroles de Méry, musique de M. Louis Deffès ; représenté au théâtre de l'Athénée le 16 avril 1870. Cet ouvrage avait déjà été joué au Kursaal d'Ems vers 1865. Quelques changements ont été faits à la pièce pour la représentation française. Le canevas est si léger qu'il ne peut intéresser que les désœuvrés d'une ville d'eaux. Un baron arrive à Weimar pour engager une danseuse qui doit figurer dans les divertisements qu'il est chargé d'organiser à l'occasion d'une fête à Versailles ; il se trompe et engage une cantatrice; de là quiproquos et dénoûment tel quel. M. Louis Deffès est un compositeur d'esprit qui aurait dû n'associer sa musique élégante et très-mélodique qu'à des pièces de quelque valeur littéraire. On a entendu sa musique avec plaisir, mais on n'a pris aucun intérêt à ce livret insipide. Je rappellerai parmi les morceaux les plus goûtés un trio, la leçon de menuet et la valse. Il y a une singularité dans cet ouvrage : c'est que deux personnages y jouent du violon, la prima donna et le baryton ; ce qui en rendra l'exécution assez difficile. Cet opéra-comique a été très-bien chanté par Aubéry, Justin Née, Laurent et Mlle Singelée.

VANINA D'ORNANO, opéra, livret de M. Léon Halévy, musique de Fr. Halévy ; ouvrage posthume et inédit.

VEILLEUSE (LA) ou **LES NUITS DE MILADY** opérette en un acte, paroles de M. Gustave Lemoine, musique de Mme G. Lemoine (Loïsa Puget); jouée au Gymnase en 1868. La scène se passe à Bagnères-de-Bigorre, entre milord, milady et le docteur Gérard. Il s'agit d'une leçon de courtoisie conjugale, que se donnent mutuellement les époux en se mettant l'un l'autre à la porte de leur logis. Le canevas en est fort léger ; quant à la musique, l'auteur

de tant de romances qui ont joui autrefois d'une si grande vogue aurait pu rester elle-même sans déchoir. Son genre d'inspiration gracieux, mélodique et sans prétention convenait mieux à une opérette de salon comme la *Veilleuse*, que le rhythme un peu embarrassé, les altérations et les modulations qui compliquent sa partitionnette; le plus joli morceau est la mélodie dialoguée: *Ce voile trop léger*. Cet ouvrage a été chanté par Pradeau, Vois et Mme Irma Marié.

VERT-VERT, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Henri Meilhac et Charles Nuitter, musique de M. Jacques Offenbach; représenté à l'Opéra-Comique le 10 mars 1869. Le livret a été imité d'une ancienne pièce de MM. de Leuven et Desforges, dans laquelle Mlle Déjazet a obtenu un grand succès il y a près de quarante ans. La scène se passe dans un pensionnat. La sous-directrice a épousé secrètement le maître à danser Baladon. Deux pensionnaires sont aussi plus ou moins mariées à deux officiers de dragons. On voit déjà que les librettistes ont pris la salle Favart pour le passage Choiseul; mais ce n'est rien encore. Le perroquet, héros du joli poëme de Gresset, vient de mourir; le jardinier Binet l'enterre dans une plate-bande du jardin, aux accents d'un chœur funèbre. Il y a là un neveu de la directrice qui est élevé dans ce gynécée et qui fait la cour à une demoiselle Mimi; il reçoit le nom du défunt et hérite de ses prérogatives. La directrice l'envoie toutefois voyager sous la conduite du jardinier Binet. Mimi se désespère; elle trouve l'uniforme d'un de ces messieurs les dragons, s'en revêt et court après son amant, qu'elle retrouve dans une auberge donnant la réplique à une chanteuse de théâtre, la prima donna Corilla. Elle gagne à sa cause les deux dragons qui grisent Vert-Vert et le ramènent au pensionnat; arrivés là, les dragons profitent du trouble de la sous-directrice, qui s'est laissé surprendre avec le Vestris Baladon, pour emmener leurs femmes, et Mimi s'empare de l'inconstant Vert-Vert. Je laisse au lecteur le soin de juger de la valeur de ce livret. M. Offenbach n'a pas été plus heureux que lorsqu'il a fait jouer *Barkouf* au même théâtre; et cependant c'est à mon avis son meilleur ouvrage comme compositeur. On l'eût accueilli avec faveur s'il eût été donné aux Bouffes-Parisiens. La romance de Vert-Vert:

Oui, l'oiseau reviendra dans sa cage,
Retrouver le bonheur qui l'attend,

est agréable. J'en dirai autant de l'air du coche dont l'accompagnement est ingénieux. Il y a aussi à la fin du troisième acte un quatuor d'un assez joli effet. Chanté par Capoul, Sainte-Foy, Gailhard, Couderc, Potel, Mlles Girard, Cico, Moisset, Tual.

VINCIGUERRA, opérette en un acte, paroles de MM. J. Renard et Hugot, musique de M. Bottesini; jouée au théâtre du Palais-Royal en avril 1870. Cette pièce avait d'abord été représentée à Monaco et accueillie favorablement, comme le sont toutes les opérettes, par le public frivole qui fréquente ces villes de plaisance. Il s'agit de la passion romanesque et ridicule d'une noble dame pour un brigand des Abruzzes, nommé Vinciguerra; mais lorsqu'elle le voit de près, elle est obligée de reconnaître qu'il répond peu à l'objet de ses rêves. Un soupirant de la dame se déguise en bandit, et, prenant les dehors de Vinciguerra, lui tient un tout autre langage, ce qui lui cause quelque perplexité; mais il advient que le faux Vinciguerra est pris pour le vrai, qu'il est arrêté, et qu'en fin de compte la grande dame et lui laissent le brigand regagner ses montagnes et y exercer son joli métier. M. Bottesini est bon musicien, et on sait qu'il est virtuose sur son instrument. Sa musique, tout italienne, est agréable et sans prétention. On a remarqué une jolie valse chantée. On ne s'attendait pas à voir sortir des flancs d'une contre-basse une œuvre aussi légère. Ce petit ouvrage a été chanté par Luguet, Deschamps, Mlles Julia Baron et Peyron.

VRAJIA SILA (*la Fatalité*), opéra russe, musique de Séroff; représenté à Saint-Pétersbourg en décembre 1872.

W

WALKYRIE (LA), opéra allemand, musique de M. Richard Wagner; représenté au théâtre de Munich le 26 juin 1870. La *Walkyrie* est la première partie de la trilogie des *Niebelungen.* Malgré les fulgurantes annonces qui ont précédé la représentation, l'accueil a été froid; de sourds murmures d'improbation se sont même fait entendre là où le maître a son piédestal, ou plutôt un trépied royal.

WILFRIDE, opéra-comique, livret de M. ***, Marseillais, musique de M. Ginouvès, musicien également marseillais; représenté au Grand-Théâtre de Marseille en avril 1869. Le sujet a été emprunté à la littérature allemande. La partition a obtenu un succès local très-marqué. Chanté par Ismaël, Falchieri et Mme Geraizer.

Y Z

YELLA, opéra, musique de Fr. Halévy; ouvrage posthume et inédit.

ZAUBERRING (DER) [*l'Anneau magique*], opéra lyrico-romantique allemand en deux actes, musique d'Albert Schroder; représenté à Quedlimbourg le 17 octobre 1871.

ZINGARA, opéra romantique et comique en trois actes, musique de J.-N. Fuchs; représenté à Brünn le 5 mars 1872.

ZORILLA, opéra italien, musique de M. Nani; représenté à Naples, au théâtre Rossini, en mars 1872.

M. Joseph de Filippi a rédigé un catalogue des noms des compositeurs dont Allacci fait mention dans sa *Drammaturgia*, et il a eu l'obligeance de me signaler ceux qui ne figurent pas sur la table du *Dictionnaire Lyrique*. Le plan de mon livre n'admettant que les ouvrages expressément dramatiques et représentés avec l'appareil théâtral, j'ai dû écarter les noms des compositeurs qui n'ont écrit que des cantates ou des oratorios, ou telles autres compositions qui ne rentraient pas dans le cadre de mon travail. Il est à désirer que quelque érudit dévoué entreprenne l'histoire des oratorios et des *laudi spirituali*, des messes, des psaumes et des motets, comme j'ai livré au public celle des opéras et des opéras-comiques.

FIN DU DEUXIÈME SUPPLÉMENT.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS

DES COMPOSITEURS CITÉS DANS CE DEUXIÈME SUPPLÉMENT

AVEC L'INDICATION DES PAGES

OU SE TROUVENT MENTIONNÉS LEURS OUVRAGES

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE.

PARIS. — IMPRIMERIE PIERRE LAROUSSE, RUE NOTRE-DAME-DES-CHAMPS, 49.





